Performance en revisión 1990 - 2019

Memoria y archivo desde el arte acción, la performance y la documentación en México

Performance en revisión
1990 - 2019

LOCAL 21

Performance en revisión
1990 - 2019

Memoria y archivo desde el arte acción, la performance y la documentación en México

Lorena Tabares Salamanca
Galia Isabel González Rosas
Sandra Sánchez Santos
Ángel Alado
Leticia Cordero Mote
Miri Hamada
Diana Isabel Olalde Omaña
Pedro Ovando Vázquez
María Rodríguez Cruz
Ariadna Isis Pérez Márquez
Amanda Macedo Macedo
Alma García Gil
Ángel Mena Gallardo

Performance en revisión 1990 -2019

Coordinación de contenidos y general
Lorena Tabares Salamanca y Fernanda Ramos de Local 21 Arte

Ponentes
Erick González León
Mónica Mayer
Víctor Lerma
Doris Steinbichler
Xavier Rodríguez
Katnira Bello
Víctor Martínez
Maribel Escobar
Antonio Juárez
Pedro Ovando

Textos
Lorena Tabares Salamanca
Sandra Sánchez Santos
Ángel Alado
Leticia Cordero Mote
Miri Hamada
Diana Isabel Olalde Omaña
Pedro Ovando Vázquez
María Rodríguez Cruz
Ariadna Isis Pérez Márquez
Amanda Macedo Macedo
Alma García Gil
Ángel Mena Gallardo

Edición y corrección de estilo
Lorena Tabares Salamanca y Fernanda Ramos

Diseño
Alfonso Santiago
alfonsosantiago.com

Diseño de cubierta
Alfonso Santiago y Lorena Tabares Salamanca

Imágenes
Cortesía Alí Cotero, María Rodríguez Cruz, Amanda Macedo, Víctor Martínez, Diana Olalde, Fernanda Ramos y Lorena Tabares Salamanca

Agradecimientos especiales
Alí Cotero, Maribel Escobar, Mateo Pizarro, Manuela Pizarro y Natalia Pollak

Edición realizada de forma independiente
Enero 2020
Impreso y hecho en México

6 **Presentación**
Fernanda Ramos

10 ***Signos vitales.***
Introducción de las mesas de diálogo. Performance en revisión 1990 - 2019
Lorena Tabares Salamanca

22 ***Pensar a la performance como un poema corporeizado.***
Reflexiones en torno a la charla de Erick González de León
Galia Isabel González Rosas

28 ***Crónica de una visita a Pinto Mi Raya***
Sandra Sánchez Santos

34 ***En un bar llamado La Cañita en la colonia Doctores***
y la influencia de Katnira Bello
Ángel Alado

42 ***Tejiendo conversación con Víctor Martínez***
Leticia Cordero Mote

48 ***[encuentros] y asimetrías de un arte acción desde dos polos:***
México y Japón
Miri Hamada

54 ***Corporalidad (es) y el error. Mi experiencia en la discapacidad***
y la bioética
Diana Isabel Olalde Omaña

60 ***Encarnar los signos (d)escribir la acción:***
derivas documentales del performance
Pedro Ovando Vázquez

64 ***Godínez. Performance anticreativo del día a día***
María Rodríguez Cruz

68 ***La "necesidad" del objeto:***
Exposiciones inmateriales y modos de ver la acción directa
Ariadna Isis Pérez Márquez

76 ***De la urgente necesidad de situarnos A propósito de la mesa Imaginarios:***
Necromáquinas, en el marco del XI Encuentro del Instituto Hemisférico de
Performance y Política
Amanda Macedo Macedo

82 ***¿Se puede separar a un artista de performance de su obra?***
A propósito de Los subrogados/Les substituts
Alma García Gil

90 ***Babel, o escritura en torno a lo espectado el jueves 20 de junio del 2019***
en el Auditorio del MUAC: Los subrogados/Les substituts. ¿Quién es el que
anda ahí?: Martín Rodríguez/Guillermo Santamarina
Ángel Mena Gallardo

Presentación

Performance en revisión. Memoria y archivo desde el arte acción, la performance y la documentación en México fueron una serie de mesas de diálogo coordinadas por Lorena Tabares Salamanca en colaboración con Local 21. Espacios Alternativos de Arte, A.C. y El Consultorio, llevadas a cabo del 8 de junio al 6 de julio del 2019 en la Ciudad de México.

La primera mesa, a cargo de Erick González León, profundizó en la historia del cuerpo y su potencialidad como activador de memorias. Posteriormente, en una sesión de viernes por la noche, Doris Steinbichler y Xavier Rodríguez, dos artistas con una práctica abismalmente distinta, nos trasladaron al ambiente vivido durante la década de los noventa, en plena proliferación de los espacios alternativos que abrieron paso a la consolidación de un circuito artístico efervescente. En su intervención, Katnira Bello mostró una amplia gama de iniciativas independientes como La panadería y Art Deposit o publicaciones como Casper y Poliéster, surgidos a la par de su propio quehacer iniciado en esta época. Además, conversamos sobre los procesos pedagógicos que la artista ha realizado en varias latitudes del territorio mexicano con una sólida producción basada en la performance. El último sábado que pasamos en El Consultorio fue al lado de Víctor Martínez, quien nos habló del colectivo *19Concreto* y del archivo *La CeD*, una herramienta en línea de consulta libre que contiene un repertorio[1] de acciones realizadas por artistas en diferentes contextos históricos y geográficos. Por último, cerramos con una sesión intensiva en Ex Teresa Arte Actual con la participación de Maribel Escobar, Antonio Juárez Caudillo y Pedro Ovando, enriquecida por una clausura inesperada con la performance de la artista Diana Olalde, quien fue asistente a las mesas de diálogo.

Como actividad paralela se propuso una visita a *Pinto mi raya*, donde Mónica Mayer y Víctor Lerma nos recibieron en su jardín para platicar de ese gran archivo concebido como obra de arte y el miedo de no saber qué sucederá con todos esos papeles y libros en un futuro. Todos los participantes, perplejos ante esta declaración hecha por los anfitriones, no podían dejar de pensar que lo que está reunido ahí es una memoria viva llena de tesoros y curiosidades para el artista, archivista e investigador fetichista.

Sin una intención expresa, las mesas fueron complementadas por actividades sucedidas en la Ciudad de México en esas mismas fechas. La exposición *Arte acción en México: Registros y residuos* del Museo Universitario Arte Contemporáneo, conformada por los materiales de archivo de Arkheia, su centro de documentación, fue una revisión histórica/narrativa de la performance en México entre 1970 y 2014. En este mismo recinto, el evento de *Los subrogados/Les substituts*, consistía en 4 performances de artistas mexicanos y 4 de artistas canadienses, que debían ser interpretados a partir de una instrucción por su par en el país contrario al que se habían configurado. De igual manera, en Ex Teresa Arte Actual se desarrolló la exposición *Acción/Huella* curada por Maribel Escobar.

Asimismo, la ciudad albergó el XI Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, que contó con una cartelera de actividades en diferentes espacios. Una semana después inauguró el Festival Internacional de Performance Extra! con menor visibilidad pero con propuestas más abiertas que el Hemisférico, que había dado de qué hablar debido a la percepción de cierto sector del público que consideró poco accesible la programación ofrecida.

Performance en revisión fue un espacio que se gestó por medio de encuentros y afinidades en donde performanceros, teóricos y espectadores tuvieron oportunidad de reunirse y compartir gustos, secretos y pasiones. El performance –donde el cuerpo es la materia y lo que da forma a la acción– nos concede repensar las artes mediante una práctica que se vive a través de la carne, en la cual la presión, la flagelación y la repetición se muestran como símbolos inmersos en contextos socioculturales amplios y permite tanto al espectador como al performancero regresar a la memoria del cuerpo y a esa posibilidad de resistir más allá "de la construcción dominante del poder artístico e intelectual",[2] de ese control social que nos priva de pensarnos desde nuestra fisicalidad.

Agradecemos a todos nuestros ponentes: Katnira Bello, Maribel Escobar, Erick González León, Antonio Juárez Caudillo, Victor Lerma, Mónica Mayer, Victor Martínez, Pedro Ovando, Xavier Rodríguez y Doris Steinbichler por abrir el diálogo. Además, sin la emoción y el ánimo de nuestros participantes, esta publicación no sería posible: Ángel Alado, Leticia Cordero Mote, Alma García Gil, Galia Isabel González Rosas, Miri Hamada, Amanda Macedo, Ángel Mena Gallardo, Diana Isabel Olalde Omaña, Ariadna Isis Pérez Márquez, María Rodríguez Cruz, Sandra Sánchez Santos y Alejandra Odete Vera. A Natalia Pollak por impulsar estas actividades desde la iniciativa de la que fue fundadora, Local 21 arte, y de la cual fungió como directora hasta finales del 2018. A Jorge Cabrera, coordinador administrativo de Local 21 arte por la difusión e imagen del evento. A Alí Cotero que siempre estuvo presente como apoyo logístico y registro fotográfico. A Alfonso Santiago por la publicación que deja en nuestras manos. A Tito Rivas y a Valeria Macías de Ex Teresa. Por último, nuestra gratitud infinita a Manuela y a Mateo Pizarro que sin su apoyo y sin su maravilloso espacio en la colonia Doctores, El Consultorio, no podríamos haber logrado este proyecto.

Fernanda Ramos Mena
Coordinadora de contenidos
Local 21. Espacios alternativos de arte A.C. (2017 - 2019)

1. Diana Taylor, «Introducción. Performance, teoría y práctica», *Estudios avanzado de performance* editado por Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (México: Fondo de Cultura Económica, 2011) 13-14.
2. Diana Taylor, «Introducción. Performance, teoría y práctica», 19.

Signos vitales. Introducción de las mesas de diálogo. *Performance en revisión 1990 - 2019*

Lorena Tabares Salamanca

En junio del 2019, se llevó a cabo junto a Local 21. Espacios Alternativos de Arte A.C (2017-2019) un programa sobre el arte acción y la performance, con un enfoque pedagógico, presentado bajo el título *Performance en revisión 1990 - 2019. Memoria y archivo desde el arte acción, la performance y la documentación en México*, en las instalaciones de El Consultorio —espacio gestionado por Manuela y Mateo Pizarro—.

Para este programa se hizo una selección final de trece participantes a partir de una convocatoria en la cual se solicitaba una carta motivos; se consideró, como criterios para la selección, la afinidad con el derrotero planteado y las voces de diferentes latitudes. En cuanto a la selección de ponentes, se concentró en una serie de invitados cruciales a la hora de hablar de arte, cuerpo y acción en tiempo real en México.

Construir diálogos desde una geografía tan amplia como México, se convierte en un desafío complejo de ejecutar debido a la multiplicidad de voces que acrecientan cada día nuevas visiones sobre el tema, muchas de ellas fuera del radar de las figuras más inmediatas. Al igual, pensar en experiencias totalizadoras sobre la memoria es descabellado. Por tales razones, se dirigió la mirada hacia narrativas "plurales" e "híbridas"; por ejemplo, los diez invitados han convertido su campo profesional en exploraciones locales junto a búsquedas descentralizadas e itinerantes, han trabajado en escenarios internacionales y varios de ellos son inmigrantes. Por otro lado, se eligió el período *1990 -2019*, ya que conjuga un diálogo entre un pasado cercano y el presente con el componente de que varios de ellos son partícipes directos de estos años. Asimismo, es un intervalo de tiempo importante a la hora de hablar de la consolidación de la performance[1], de los esfuerzos mancomunados entre artistas, las tensiones con las instituciones gubernamentales, y por supuesto la apertura a públicos más amplios.

El año 1989[2] fue clave para la revaloración del lugar del arte acción —una negociación personal, artística y profesional—, hacia una simbiosis con las instituciones públicas, misma que se comenzó a gestar con anterioridad.[3] Esta transformación en los contornos de la acción comprende procesos y discusiones amplias en torno a la idea de la alternatividad.[4]

La década de los noventa fue testigo de escenarios entrecruzados, festivales, eventos repentinos, a la par de la emergencia de lugares privados que apostaron por la autogestión, la transdisciplinariedad, el apogeo de nuevos medios, con la consecuente aparición de nuevas preocupaciones y lenguajes. Aparecen entre esos lugares, las casas de artistas como *El departamento* de Carlos Jaurena y El observatorio de César Martínez, el Centro Cultural Santo Domingo con la gestión de Armando Sarignana, y espacios alternativos como *Temístocles 44*, *La Agencia*, *La Quiñonera*, *La Panadería*, *Caja Dos ArteNativo*, *Obra Negra*, *Art Deposit* o *Epicentro* de una amplia lista.

En noviembre de 1990[5] sucedió *La semana del performance del Museo de Arte Carrillo Gil*, que contó con la participación de artistas como Melquiades Herrera, César Martínez, Adolfo Patiño, Maris Bustamante, Roberto Escobar, Mónica Mayer, Víctor Lerma, entre otros, y el cual dio entrada a una década prolífica para el arte acción. Dos años después, en el Museo Universitario del Chopo se *realizó* el Primer Mes del Performance y en 1993 el *Primer festival Internacional del Performance en Ex Teresa Arte Alternativo*[6] —en 1996 cambió su nombre a *Muestra Internacional de Performance*—.

A principios de este siglo aquella emergencia, eclosión de artistas y abanico de prácticas desde un *otro lugar*, consiguió despejar el antagonismo con el que había surgido. Sin embargo, los primeros años del nuevo milenio se tornaron un panorama de extrañeza para la performance. Tanto *Performagia*[7] como la *Muestra Internacional de Performance de Ex Teresa*[8] dejaron de realizarse. La culminación de estos dos eventos se conjugó con la aparición y auge de otros festivales en diversos lugares del país: esas nuevas propuestas, con objetivos similares a los dos primeros, se gestionaron casi siempre con un carácter internacional pero con diferentes grados de alcance —delimitados fundamentalmente por la autogestión—, y en dirección hacia una presencia mayor del artista en el espacio público y en escenarios educativos. En 2002 se materializó el *Primer Encuentro Internacional de Performance* en Mérida, luego, *Performancear o Morir* en Chihuahua (2008 - 2019) y *Horas perdidas* en Monterrey (2008 - 2019), asimismo surgieron encuentros más jóvenes como *Corpórea* en Zacatecas (2015), *Territorios Inexplorados* en Mérida (2017), *Performancia* en Saltillo (2016), por mencionar algunos. Paralelo a estos, otras prácticas desde la performance permanecieron visibles en seminarios, conferencias, talleres, curadurías o exposiciones de sus registros. En la actualidad, con una presencia cada vez mayor en el campo del arte, la acción ha dejado definitivamente un nicho único y limitado.

Este panorama, fue un hilo conductor para *Performance en revisión*. Así, cada sábado del 8 de junio al 6 de julio del 2019, se realizó una sesión con una intensidad mínima de dos horas, además de asistir a eventos como el *XI Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política*, el *Festival Internacional de Performance Extra!* y *Los Subrogados/Les Substituts*. De cierta manera, proponer este programa en paralelo, nos dio la posibilidad de vivir la performance en tiempo real, estar en aquel instante donde nuestros *signos vitales* se agitan a la par de quien acciona.

En esa ida y venida entre presente y el pasado, se visitó el archivo de *Pinto Mi Raya* con la presencia de Mónica y Víctor; la exposición *Acción/Huella*, una muestra videográfica de performances entre 1993 y 2001, desde una selección del archivo del Museo Ex Teresa, curada por Maribel Escobar, su arconte. Además se sugirió ver la exposición *Arte Acción en México: Registros y Residuos*, bajo la investigación y curaduría de Sol Henaro, Alejandra Moreno, Cristian Aravena y Bryan Smith en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, con un compendio de documentos de varias colecciones de Arkheia, el archivo de Ex Teresa, y algunos de procedencia privada, configurando su narrativa interna desde los arrojos materiales que derivaron de distintas acciones a lo largo de varias décadas.[9]

La base de este programa fueron las mesas de *diálogo*, espacios destinados a la reflexión grupal, divididos en tres ejes transversales: memoria, historia y archivo, que delimitaron las intervenciones de los ponentes. Fundamentar este proyecto en la palabra hablada, los comentarios y las críticas significó tejer de manera colectiva nuevos hilos de la historia.

La primera mesa, tuvo como invitado a Erick González León, quien presentó *"ENTRE EL CUERPO UTÓPICO Y LOS MIL CUERPOS" Portulano para pensar la relación cuerpo-performance/performatividad*, a manera de introducción a algunos conceptos alrededor de la invención del "cuerpo" y en un segundo momento, las singularidades que convoca hablar de *performance* y de *performatividad*.

Para González, el punto de interés actual está en revisar la invención del concepto de cuerpo desde una perspectiva alternativa, donde este es un espacio de tránsito entre el sujeto y las cosas, sin dejar de contrastarse con todo un desarrollo filosófico en el cual al ser humano se le ha separado en dos sustancias y jerarquizado, ubicando alma/mente en primer lugar. Se hizo un recorrido general por las posturas de autores como Baruch Spinoza, Merleau Ponty y Gilles Deleuze.

Si seguimos con el desarrollo de Erick, la *performatividad* se puede entender como el modo de producción de cuerpos. En esa medida la p*erformance* es una episteme, donde los actos tienen una dimensión productora de otras formas de un cuerpo utópico: ser un cuerpo vector, un espacio de reescritura, un lugar de producción de sentidos y presencias en tiempo real.

En la mesa dos,[10] Doris Steinbichler y Xavier Rodríguez, ambos artistas y gestores en su momento de espacios alternativos, respondieron las siguientes preguntas desde sus propias experiencias: *¿qué tipo de encuentros posibilitó la independencia?*, *¿fue una década de codependencias?* y *¿qué significó ser alternativos?.*

En 1989, Doris llegó a México desde Viena; en aquel momento se identificaba con los idearios punks, *Okupas*, la pedagogía libre y el "hazlo tu mismo". De sus primeros años en este país recuerda los tianguis en el Museo Universitario del Chopo, las decisivas huellas del terremoto de 1985, el contacto entre intelectuales de diferentes universidades

con las subculturas emergentes del momento, los diferentes grupos activistas —*El sindicato de las costureras*, por ejemplo—, y una ciudad con una atmósfera colectiva y comunitaria. Era lógico que tal confluencia de hechos tocara todas las esferas de la vida y el arte tomara nuevos rumbos.

En paralelo a las acciones realizadas desde su llegada, la artista abrió distintos espacios para las artes experimentales. Entre 1993 y 1994 inició con su primer espacio en la calle Santa Veracruz. En 1997 ocupó la primera sede de E*picentro* en la Zona Rosa, allí realizó *Cambio de paradigmas*, una performance sonora en la que los participantes eran llevados en una combi desde la Casa del poeta, ubicada en Av. Álvaro Obregón, hasta ese lugar para ser envueltos en un ambiente sonoro improvisado, siendo esta una muestra del tipo de propuestas allí promovidas. Posteriormente, abrió la sede definitiva de *Epicentro*[11] (1999 - 2002/2005) en la colonia Guerrero.

Por el otro lado, con una conciencia similar sobre el contexto sociocultural de la época, Xavier Rodríguez inicia su carrera como artista. Desde sus últimos años en la carrera de Artes visuales de la Escuela de Artes Plásticas de la UNAM presentó diferentes piezas y acciones en espacios alternativos como *Temístocles 44* (1993 - 1995) o *La Panadería* (1994 - 2002) de la cual fue miembro los dos primeros años de su fundación. Moverse en estos espacios distintos a la escuela, le permitió tanto a él como a otras generaciones sobrepasar la barrera impuesta por las instituciones educativas y culturales gubernamentales. Años más tarde, Rodríguez abrió su estudio para realizar eventos y exposiciones temporales en la calle Regina del Centro Histórico. Negoció su estatuto de tienda de ropa de segunda mano con las intenciones performativas sobre la vestimenta como lenguaje y con su extensión más allá de la sede física. De esta manera, hizo eventos en lotes baldíos, exposiciones en el espacio público y fiestas sustentadas con ventas e intercambios, estrategias de autosustentabilidad con las que se logró en el mar de la apertura, focalizarse en atmósferas experimentales.

Como continuación a una jornada testimonial y crónica, la mesa tres fue con Katnira Bello. La artista ha sido participe a lo largo de veintitrés años de diferentes escenarios que atraviesan la performance y la pedagogía; considerar su figura para esta sesión tuvo como objetivo comprender su trabajo y diversos tópicos desde las transiciones y ensanchamientos entre la década de los noventa y dosmiles.

Katnira inició con un recorrido por diferentes giros históricos a los constructos sociales y a la producción artística. Ella resaltó que la organización social, la noción de autogestión y la colectivización fueron los grandes logros de un período que inicia en 1985 con uno de los mayores sismos que ha sufrido México.[12] Las reacciones de una sociedad víctima de la falta de protocolos para el auxilio, rescate y subsistencia de los

afectados se convirtieron en el impulso para entablar lazos emocionales que resultaron en la organización social.

La firma del Tratado de Libre Comercio (TLC) con Estados Unidos y Canadá en 1994 ocasionó la acción armada y el pronunciamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). En un ambiente de sociabilidad que había perdurado casi una década, el apoyo de la población no se hizo esperar, ante este hecho miles de jóvenes se congregaron en conciertos o eventos realizados principalmente en espacios de la UNAM para aportar a la causa zapatista con donativos y, por supuesto, para "comulgar con el movimiento" como lo describe Bello. Por otro lado, ese mismo año sucedió la devaluación del peso mexicano —el famoso "error de diciembre" según el expresidente Carlos Salinas de Gortari— dando como resultado una quiebra colectiva que dejó a mucha gente en la calle, considerándose este un resultado inexorable de que la neoliberalización no contribuiría en Latinoamérica a una salida del "subdesarrollo", al revés, sus lógicas utilitaristas serían el común denominador de esta economía globalizada.

En ese escenario de estrechos lazos sociales Katnira comenzó su recorrido artístico. La primera acción de la artista *Texto virtual sin dedicatoria*, la hizo en el *Concurso del Quinto Festival Internacional de Performance* en 1996; su participación en Ex Teresa, en un espacio cultural que surgió de la iniciativa autogestionada y de la asociación de varios artistas, al igual que muchas de sus acciones de estos años fueron "alternadas" con eventos caseros organizados por diferentes artistas e interesados en las formas de arte no convencionales, lugares abandonados y el espacio público. Retomando Ex Teresa, para Katnira el auge de las muestras y festivales en la primer década de existencia de este espacio cultural experimental estuvo relacionado con la heterogeneidad y la apertura a distintas propuestas, situación que iría cambiando paulatinamente con las decisiones de sus direcciones y la puesta en marcha de criterios curatoriales homogeneizantes.

La transición entre los años noventa y la primera década del nuevo milenio fue un momento de reajustes. Por un lado aparecieron nuevos espacios para la performance pero el interés del público general disminuyó en tanto que se acentuó el de un público especializado. Por otro, hubo un ensanchamiento de las temáticas que responden posiblemente a un giro importante hacia una pedagogía de la acción difundida en talleres, seminarios y prácticas en esos años.[13]

En la cuarta mesa Víctor Martínez, presentó las diferentes direcciones que ha tomado su carrera durante tres décadas. Su trabajo individual como artista y varios proyectos junto al colectivo *19 Concreto* fueron el punto de partida de esta presentación. Así mismo, mostró un segmento del archivo videográfico *La CeD*, iniciativa que lleva junto a Hortensia Ramírez.

¿Puede o no la performance ser presenciada y existir? Esta pregunta fue axial para en las últimas dos sesiones. Si bien, este artista es conocido por su trabajo performático, él no se declara netamente bajo ese rótulo, pues, poco a poco fue encontrado diálogos y entramados transdisciplinares. Considerando este ir y venir entre lo objetual y no objetual de su experiencia, y su propia práctica como archivista y videógrafo de performance, él respondió definitivamente que sí a este cuestionamiento: la performance existe en el cuerpo de quien la lleva a cabo, grabada, fotografiada o no, su sentido vital de acto se da en un tiempo y espacio determinados. Por lo cual, su propia vida puede que transite por medio de un relato oral y se vuelva rumor. Por otro lado, el registro como el lugar potencial de otra forma de relato, es contenedor de la performance pero nunca será su equivalente.

Referirse a *La CeD*[14] es convocar una diversidad de artistas, acciones y eventos que se han realizado entre 1996 y 2006. En este archivo pueden encontrarse proyectos como *6 comportamientos* (1998) con la participación de Minerva Cuevas, Katia Tirado, Lorena Orozco, Elvira Santamaria, Mirna Manrique y Teresa Margolles, y curada por Ulises Mora. O bajo un concepto curatorial dos precedentes expositivos, una de videoperformance y otra de registros en video de performances hechos en Ciudad de México: en orden, la primer muestra fue en la Casa de cultura de Chihuahua en 1996 y la segunda, fue desplegada en Festival de Libre Enganche, Jump Start Theater en San Antonio Texas en 1997; considerándose a estos proyectos referentes para comprender los emplazamientos museográficos con el video del performance como otra experiencia más allá de la acción en vivo.

Para finalizar este programa, se invitó a Maribel Escobar para hablar sobre *Acción/Huella*, una exposición que muestra a través de los registros videográficos digitalizados diferentes posturas y actitudes políticas de artistas que han participado en el Ex Teresa, en diálogo con una serie de documentos impresos vitales para entender las obras en sus planteamientos y contexto.

En la mesa cinco, Antonio Juárez y Pedro Ovando propiciaron una discusión sobre el registro, el archivo y la fotografía que se decantó en dos puntos: el primero, ¿cómo hacer una fotografía de performance y cuál es la ética de su trabajo?, y dos ¿qué sucede con el dispositivo de la mirada sobre las acciones de otros, en contraste entre la labor del fotógrafo y la del antropólogo?

Antonio ha sido fotógrafo documentalista por más de veinticinco años. El primer registro de una performance lo hizo en 1997, cuando fotografió a Robert Pacitti en el *Festival de Performance de Ex Teresa*. Hasta el día de hoy ha construido un archivo de cien mil imágenes aproximadamente, en película análoga y digital, que abarcan diferentes lugares del mundo,

cientos de artistas e infinidad de secuencias del arte acción. Él concuerda en que su trabajo está en el intersticio de la fotografía documental y la fotografía de autor; lo que le ha llevado a comprender que su mirada debe ser constantemente interrogada, es decir, además de su interés creativo, captura imágenes para los artistas y para el público, lo que ha implicado pensarse la técnica, concretar el uso del equipo, y sobre todo crear una metodología poco invasiva para habitar el lugar de la acción pero que le permita acercarse a esta lo más posible.

Por su parte, Pedro estaba interesado en los trabajos de artistas de performance y lo hacía desde la etnografía, las entrevistas y los recorridos por los lugares de la acción de forma muy parecida a Antonio, claro, mediaba la cámara en un punto, en otro el lápiz y el papel. Esos intereses en común se convirtieron en el vínculo entre ellos dos, lo cual derivó en un texto de Pedro sobre el trabajo de Juárez para *Fisura - documentación de performance y arte acción*.

Desde esas experiencias y acercamientos, para Pedro tanto la mirada antropológica como la foto y el archivo, crean narrativas y significados que generan espacios de observación subjetivos. Si bien, la documentación funciona como un registro, un relato que hace parte de la pieza pero que resalta su ausencia y sirve de soporte para inscribir la acción en la historia del arte, lo hace de manera problemática porque interactúa de manera creativa, empujando hacia la pregunta ¿cómo hacer que el sentido producido dé cuenta del sentido del otro y no del investigador o fotógrafo?

Una aportación importante para el cierre de este programa fue abordar el archivo como un lugar para una performance social de retroactividad, con posibilidades de lectura y de usos críticos. El archivo, al poseer una estructura lógica positiva que le ubica en el pasado en contraposición a la acción pareciera estar condenado a ser estático e inactivo; pero, por lo contrario, extendiendo las ideas de Rebecca Schneider, más que interrumpir la lógica entre lo transitorio y lo conservativo, el archivo tiene posibilidades activas y performativas.

Agradezco a todos las personas que hicieron posible este espacio porque permitió construir escenarios de intercambio y afectos entre nosotros.

1. A lo largo del siglo XX se pueden rastrear múltiples actos de "estructuras alógicas... que se presenta ahora como una alternativa real a las estructuras narrativas tradicionales (lógicas) sustentadas en el racionalismo europeo...". Según Maris Bustamante en el texto *Árbol genealógico de las formas PIAS*, estas acciones que dentro de la cotidianidad dislocan la misma, a veces nominadas como artísticas, alimentan las antecedentes del arte acción y de la performance en el país, y se ejemplifican en "actos de exhibicionismo, humoradas, seudolocuras", muchos de ellos hechos en espacio público o hasta los actos vanguardistas contra la estética, la política y la tradición del momento. A partir de la década de los años sesenta estos actos *alógicos* serán más frecuentes: la aparición y consolidación de la generación de Los Grupos fue el germen concretamente de un arte de acción cuestionador de los sucesos sociopolíticos imperantes en aquella época así como de las formas capitalistas por las que se regía el arte. Está generación, que retomó la creación de asociaciones de trabajadores de la cultura de principios de siglo, inició en 1965 y finalizó en 1993 con la separación del grupo de arte feminista Polvo de Gallina Negra. Maris Bustamante, *Árbol genealógico de las formas PIAS*, acceso el 8 de marzo de 2019, https://marismariamagdalena.wordpress.com/2012/09/04/arbol-genealogico-de-las-formas-pias-2/
2. Como punto de partida para un abordaje testimonial y archivístico del arte acción visitamos Pinto mi raya: para sus gestores, uno de los datos clave a la hora de entender los últimos treinta años es la aparición en 1989 de las subvenciones para artistas y espacios a través del Consejo Nacional de la Cultura (CNCA) posteriormente FONCA, a través de la inserción de capitales privados y de la deducción de impuestos, con las cuales se logró propulsar muchos de los no-objetualismos. Por otro lado, visitar este proyecto tenía como pretensión entender a Pinto mi raya, como uno de los espacios que en el mismo año surgiría para dar cabida a las producciones no-objetuales que no encajaban con lo que se mostraba en aquella época. Cabe subrayar que si bien, hubo un impulso en la producción potente, no fue lo mismo para la circulación y consumo de estas formas emergentes del arte.
3. Hay varias obras que revelan tales procesos. El 20 de Julio de 1980, en el marco de la exposición colectiva *Travesías de la escritura* en el Museo Carrillo Gil, Marcos Kurtycz presentó *Libr*. En esta obra él camina dibujando un trayecto circular de impresiones sobre páginas en blanco a la vez que deja una serie de objetos sobre el suelo frente al público presente. Esta primera referencia se encuentra en los archivos del Museo Carrillo Gil e hizo parte de la exposición reciente: *Cuerpos subordinados* curada por Anel Jiménez. Aparte de apariciones como esa, Kurtycz realizaba diferentes acciones de apropiación de la calle bajo el rótulo de *Museo de arte directo*. En 1976, llevó a cabo *La Rueda*, en la cual va por las calles girando una gran rueda multicolor en homenaje a Isaac Newton e interviniendo el paisaje urbano. Más información de esta obra en: http://www.marcoskurtycz.com.mx/
4. Referentes importantes para hablar de la alternatividad en los años noventa: la tesis de licenciatura *Discursos y arte alternativo en México en los noventa: una aproximación*, presentada por Pilar Villela a la UNAM -ENAP, 2004 y en particular el capítulo 3: *Reformulando la pregunta por la alternatividad* del libro *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90* del autor Daniel Montero, publicado en 2013.
5. *La Bienal de poesía visual y experimental* (1985 - 2006), la *Semana Cultural Lésbica-Gay* (1987-) y el *Festival de performance del Parque México*, son tres eventos que incorporaron el arte acción a su programación y son antecedentes de los eventos que surgirían en la década de los años noventa.
6. En 1998, bajo la dirección de Guillermo Santamarina este museo pasó a llamarse Ex Teresa Arte Actual.
7. *Performagia* fue un evento de performance organizado por Pancho López, contó con siete versiones de 2003 a 2009 en diferentes espacios de la república, entre museos e instituciones educativas, y su programa comprendía las acciones de artistas nacionales como internacionales junto a un serie de ponencias. Araceli Zuñiga y César Espinoza, *Performagia 1 al 7, ¿pero, qué demonios es el performance?*, acceso el 17 de julio de 2019, https://revista.escaner.cl/node/5673
8. Este último evento sería la *13a Muestra Internacional de Performance de Ex Teresa* titulada *Accidentes Controlados*, curada por Edith Medina en 2008.
9. En esta exposición se presentan acciones llevadas a cabo en el periodo 1970 - 2014 y se propone desde el núcleo curatorial "ocho itinerarios" que ponen sobre la mesa intereses similares entre los diferentes artistas que participan, dichos tópicos son: Lo Ritual y catarsis; Irrupciones en lo público; Salir de la carne: Prótesis y accesorios; Corporalidades y disputas de género; Parasitar los medios; Goce y desbordes, e Iniciativas y convergencias. MUAC, *Arte acción en México. Registros y residuos*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, acceso el 15 de junio de 2019, https://muac.unam.mx/exposicion/arte-accion-en-mexico
10. Fue singular en esta mesa de diálogo, la presentación sobretodo de filmaciones, de notas culturales, grabadas por canales nacionales de Ciudad de México que se convirtieron en la principal huella de los acontecimientos vividos. Estos registros de las acciones e instalaciones temporales y efímeras hizo evidente las capas narrativas en un "montaje" e interpretación de un documento, aquella distinción entre el adentro y el afuera del archivo. En adición, se podría hablar de la "alternatividad" de los soportes y de una circulación que dotó a este tipo de documentos de una responsabilidad rotunda para la historia, así como, de un traslado de la distinción "obra de arte" a la documentación y la narrativa que se teje y se desprende de los hechos.
11. A lo largo de la existencia de este lugar, se realizaron performances como *Playa epicentro, Soundgarden o Credo* donde la convivencia, la interacción y el uso de múltiples medios fueron características importantes de estas obras y ejemplifican lo que ahí se presenció.
12. El germen de la lucha social que había sido casi destruido en las represiones y masacres acaecidas en 1968, se avivó con la necesidad de dar permanencia a la vida. Entre 1986 y 1987 sucedió la huelga estudiantil organizada por el Consejo Estudiantil Universitario (CEU) de la UNAM , un movimiento que expandió ese impulso colectivista al consolidar un consenso en favor de las libertades populares y al dar impulso a un sistema social y político distinto al predominante. Si bien, el "robo de las elecciones" a Cuauhtémoc Cárdenas el año siguiente generó cierta desilusión, la unión de la gente en la búsqueda de otros caminos para sus vidas siguió presente en acontecimientos como la elección por primera vez de un dirigente del partido de Izquierda PRD para la jefatura de gobierno del Distrito federal, encabezado por el mismo Cárdenas. En el intervalo entre estos hechos, en una dirección contraria a la que estaba tomando en ese momento la política mexicana, el mundo presenciaba la disolución de la Unión Soviética (URSS) y la caída del muro de Berlín; con la terminación de la guerra fría, se dio inicio a una nueva era de globalización económica y tecnológica. La Nación, *Las 7 crisis y paros más graves que ha sufrido la UNAM en su historia*, acceso el 25 de junio de 2019, https://www.nacion321.com/ciudadanos/las-7-crisis-y-paros-mas-graves-que-ha-sufrido-la-unam-en-su-historia
13. "Desde finales de los noventa pero sobre todo en los primeros años del dos mil, ha habido una intensa actividad de talleres de performance impartidos por artistas consolidados como Lorena Wolffer, Maris Bustamante, Víctor Muñoz, Elvira Santamaría, Mónica Mayer, Pancho López, Víctor Lerma, Andrea Ferreyra, Víctor Martínez, Lorena Méndez, entre otros. A los artistas egresados de estos talleres se les conoce como la Generación T y está conformada por Dianis Quintana, Thereza López, Toti, Edith Medina, Janice Alva, Eduardo Flores, Violeta Luna, Rafael Salmones, Alejandro Uranga, Alma Sandoval, Tonalli, Milton Zayas, Gabriela Olivo de Alba, Alfonso Puello, Ema Lejarazu, Rivelino Díaz, Gad de la Peña, Libertad Díaz, Ricardo Velazko, Anadel Lynton, Demián Elsor, Erick Diego, Francisco González, entre otros". Josefina Alcazar y Fernando Fuentes, La historia del performance en México, acceso el 10 de marzo de 2019, https://performancelogia.blogspot.com/2007/09/la-historia-del-performance-en-mxico.html
14. Para conocer un poco más de este archivo visitar: http://www.vicmardi.com/archivo-laced/index.html

Pinto mi Raya

SERVICIOS DE PRENSA
Suscriptores • 303
Calz. Hipódromo Condesa
0416, D.F.
TEL: 2-71-30-82
FAX: 5-15-12-20

MINGO - 6 de Junio de 1993

El Sol de México
EXCELSIOR
EL FINANCIERO
La Jornada.
El Nacional
EL UNIVERSAL
unomásuno
EL DÍA
PAG. 2
EN ENTERADO
Novedades
SEC. cultural

(Primera de dos partes)

Por MONICA MAYER

¿Arte alternativo, experimental o vivo?

Uno de los datos interesantes que ha obtenido Ma- ria Bustamante y su equipo que trabaja desde hace tiempo en el que será el primer libro sobre las formas PIAS (performance, instalaciones y ambientaciones) en México, en que su buen tiene registrados alrededor de 125 artistas dedicados a estos géneros, son apro- ximadamente 170 los espacios que han acogido su trabajo.

Aunque ha habido una considerable apertura a es- tas manifestaciones artísticas como foros-galeras tem- porales en bancos especiales, pocos se han dedicado de lleno a promoverlas. Tampoco ha sido notorio el in- terés de nuestra crítica e historia del arte por analizar o registrar estas manifestaciones y las escuelas de arte han tenido mucho que ganar. Como siempre, el principal esfuerzo sobre el arte vivo en nuestro país lo han realizado algunos curadores independientes y galeristas, muchos de los artistas que han logrado sobrevivir en nuestro medio, sin apoyo institucional, han buscado formas de promover su trabajo y documentar el mismo. Como ejemplos de estos espacios que han logrado sobrevivir en nuestro medio, sin apoyo institucional, se pueden mencionar: La Quinta Real, Tlamatiscles, Nuevo Espacio, Arte Público, Ex Teresa, Arte Contemporáneo, Ex Convento de la Enseñanza, Galería Ex Teresa, Galería Ex Hacienda de San Juan de Dios, Galería Ex Convento de Santa Rosa, Galería Ex Convento de Santa Mónica, Galería Ex Convento de San Angel, Galería Ex Convento de San Bernardo, Galería Ex Convento de San Agustín, Galería Ex Convento de San Jerónimo, Galería Ex Convento de San Francisco, Galería Ex Convento de San Diego, Galería Ex Convento de San Ildefonso, Galería Ex Convento de San Pablo, Galería Ex Convento de San Juan de Letrán, Galería Ex Convento de San Hipólito, Galería Ex Convento de San Fernando, Galería Ex Convento de San Francisco de Asís, Galería Ex Convento de San Antonio de Padua, Galería Ex Convento de San Bernardino de Siena, Galería Ex Convento de San Cosme y Damián, Galería Ex Convento de San Diego, Galería Ex Convento de San Felipe Neri

Pensar a la performance como un poema corporeizado. Reflexiones en torno a la charla de Erick González de León[1]

Galia Isabel González Rosas

¿Acaso es necesario escribir sobre performance? Si la vida de la performance está en el presente, si no puede guardarse o documentarse, si su propia ontología exige la desaparición[2], ¿es necesario escribir sobre performance?

Quizás para escribir o pensar sobre performance será necesario preguntarnos por el lugar desde el cual estamos comprendiendo. La misma práctica nos propone configurar entendimientos situados que no pretendan dar razón desde la universalidad y su confortable distancia, sino desde la parcialidad y la responsabilidad de las palabras. Más que buscar encerrar a la performance en un concepto o en una cárcel hecha de palabras, buscamos navegar por aquello a lo que apunta. No es el fin describirle o representarle, sino dejarnos contagiar y descolocarnos. Estos contagios, que nos llevan a preguntarnos por nuestros lugares y los lugares específicos de los discursos, las acciones y las corporalidades, apuntan hacia otras formas de producir conocimiento. Podemos escribir para explorar la corporalidad de los conocimientos que nos propone la performance, sin pretender que lo que sucede pueda ser abarcado sólo con palabras, pero con la afirmación de que las palabras también son cuerpo. En el desplazamiento hacia lo corporal, la metonimia ocupa el lugar de la metáfora, como una tetera hirviendo donde la tetera no es como el agua, sino que hierve porque hierve el agua dentro de ella.[3] De la misma forma, el ejercicio de escritura sobre la performance y la carnalidad que exige para nuestras palabras, es hacia donde quizás debamos dirigirnos.

> "Cada sociedad tiene su cuerpo, igual que su lengua, constituida por un sistema más o menos refinado de opciones entre un conjunto innumerable de posibilidades fonéticas, léxicas y sintácticas. Al igual que una lengua, este cuerpo está sometido a una administración social. Obedece a reglas, rituales de interacción y escenificaciones cotidianas. Tiene igualmente sus desbordamientos relativos a estas reglas. Como la lengua, el cuerpo es usado unas veces por los conformistas, otras veces por los poetas."
> Michel De Certau[4]

La performance es un poema corporeizado que desborda al cuerpo más allá de la división fundante de la modernidad occidental de mente/cuerpo. Para Erick González de León, la performance puede hacer colapsar signos y ser escenario de reescrituras desde la confrontación de la idea del cuerpo.[5] Desde el pensamiento cartesiano del discurso filosófico moderno-occidental, el cuerpo permanece en la inmovilidad como una cosa que es posible reconocer a través de la mente y la razón de un sujeto sin cuerpo. En tal paradigma de pensamiento, ocurre una fragmentación de los sujetos, a quienes se les disocia de su carnalidad.[6] La razón se configura como universal y el cuerpo como prescindible y extraño.[7] Con el sostenimiento de tal dicotomía, se ocultan y excluyen las corporalidades, y lo que sucede con ellas, de los procesos de pensamiento

y de producción de la realidad. La objetividad de la verdad se ha sostenido a través de un salto fuera del cuerpo, con la configuración de una mirada que pretende abarcarlo todo, mirar sin ser vista; sin embargo, tal mirada es la posición de privilegio de quienes poseen el poder económico y político para configurar discursos universales, para Donna Haraway, es la posición masculina y blanca.[8] Esta mirada fuera del cuerpo es el lugar desde el cual se produce la verdad y se explica al mundo, impuesto en las corporalidades como paradigma de pensamiento. Desde la escisión del sujeto a través de la división mente/cuerpo, se configuran otras dicotomías, como naturaleza/cultura, objeto/sujeto, femenino/masculino, con las que se configuran campos específicos de conocimiento, disciplinas con fronteras claras, que parten de la idea de la separación de los productos de la mente y de que reducir al cuerpo a un objeto facilita su conocimiento.[9]

Pero los cuerpos no son objetos enmarcados en características fijas y fácilmente descriptibles, sino que se configuran desde la multiplicidad de las determinaciones sociohistóricas que los sostienen.[10] Además, las posibilidades y prohibiciones que el cuerpo constituye en cada sociedad no pueden representarse, este se vuelve un algo evanescente, por ello se configura un cuerpo utópico, en el cual cada grupo social vierte representaciones sustitutas que establecen según ciertas normas y que determinan modelos corporales, con autoridad "científica", los cuales funcionarán como ficciones reguladoras, que decretarán los cuerpos y los comportamientos legítimos.[11]

La performance desborda la idea del cuerpo como una práctica que conjuga lo que históricamente ha sido separado,[12] cuestiona los límites que le han sido impuestos a las corporalidades y desde allí, resuena en aquello que estructura las bases de la separación disciplinar, y nos va exigiendo un entendimiento que se desplace más allá de las fronteras establecidas para los campos de conocimiento.[13]

Para desbordar lo corporal, la performance necesita de la presencia, por ello se separa de la representación reproductiva y la metáfora, pues implica lo real a través de la presencia de cuerpos vivos.[14] La presencia en la performance abre el camino hacia la aparición, la ausencia, la desaparición y la huella, la mirada y la expresión,[15] así como a los afectos. Todo esto surge desde la pregunta por el cómo, ahí donde aparece la performatividad como aquello que produce la operatividad, la realidad, según Judith Butler.[16]

De poco nos sirven las explicaciones sobre el mundo que excluyen a las corporalidades, por esto la performance se presenta como una potencialidad que puede enriquecer la producción de conocimiento y el cuestionamiento de los discursos de poder. Son necesarios los espacios donde ocurran reflexiones y entendimientos que van más allá de lo

discursivo y en cambio nos movilicen hacia la carnalidad de la realidad, hacia lo mundano que la trascendencia rechaza. Más que para sustituir ciertos signos con otros, la performance enciende las formas en las que se configuran tales signos. Erick González de León me explicó, banalmente, que es como el amor, que en el discurso es algo diferente que en la operatividad; y necesitamos atender la operatividad, aquello que huye de la representación, para entender/nos (y al amor), desde lo que está sucediendo en el presente, no para pre-configurar ningún final feliz, sino para saber hacia dónde nos lleva la fuerza de tales deseos.

La conclusión es un performance de Diana Olalde.

¿Cómo pensar sobre performance, sin la irrupción de la acción en nuestro espacio de reflexión? Para Diana Olalde, artista de performance y nuestra compañera en la mesa de diálogo, no podía dejar la performance fuera de nuestra reflexión. Y más que describir su acción, en este ejercicio de escritura recupero mi propio recuerdo para continuar hirviendo el agua. Desde su propia experiencia corporal, de mujer, madre, artista e investigadora de insectos y plantas, Diana Olalde imaginó conexiones entre los cuerpos de las madres, los cuerpos considerados "discapacitados" y la vainilla. No se detuvo en exigirnos la mirada para presenciar su performance, nos pidió el olfato, el oído, y la empatía en nuestras pieles cuando se accionaba. Más allá del paradigma simplificador vigente en occidente,[17] con la performance y el desbordamiento de lo corporal, Olalde navegó entre la complejidad y configuró una forma de entender que no pretendió dar cuentas más allá de lo que sucede con su cuerpo, y con los nuestros que estuvimos junto a ella, pero que, sin embargo, nos permitió pensar en las fronteras para las corporalidades que no cumplen con la funcionalidad normalizada, en las fronteras disciplinares entre la medicina, la biología, el arte y la maternidad, y en lo que tales fronteras permiten divisar. Considero que lo que nos contó Diana Olalde no pudo haber sido enunciado sino desde el desbordamiento corporal de la performance, configurándose en medio de las fronteras establecidas, las que suceden entre disciplinas, entre corporalidades, entre formas de percibir.

Quizás nuestro ejercicio de escritura, más que ser necesario para entender o conceptualizar las acciones, es necesario para quienes acompañamos a la performance, en la presencia, el recuerdo o la consulta de archivo, porque hemos de verter, al menos por el teclado (por ahora), todo esto que nos hierve cuando estamos presenciando un colapso de los signos, un poema corporeizado.

Gracias a Lorena Tabares y a Fernanda Ramos por ser el fuego de esta tetera.

1. En la primera mesa, con la ponencia «Entre el cuerpo utópico y los mil cuerpos. Portulano par pensar la relación cuerpo-performance/performatividad» (Mesa de diálogo «Performance en revisión: 1990-2019», Local 21 arte, CDMX, México, 8 de junio al 6 de julio, 2019).
2. Peggy Phelan, «Ontología del performance», *Estudios avanzados de performance* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 97.
3. Peggy Phelan, *Ontología*, 103.
4. «Entrevista a Michel De Certau, Historias de cuerpos», acceso el 10 de julio de 2019, https://www.academia.edu/15083148/HISTORIA_DE_CUERPOS._ENTREVISTA._MICHEL_DE_CERTEAU
5. Erick González de León. «Entre el cuerpo utópico y los mil cuerpos. Portulano par pensar la relación cuerpo-performance/performatividad» (Mesa de diálogo «Performance en revisión: 1990-2019», Local 21 arte, CDMX, México, 8 de junio al 6 de julio, 2019).
6. Elsa Muñiz, «Prácticas corporales», *Conceptos clave en los estudios de género. Volumen* 2 (México: UNAM, 2018), 281.
7. González de León, 2019.
8. Donna Haraway, «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial», *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinvención de la naturaleza* (España: Ediciones Cátedra, 1991), 324.
9. Elsa Muñiz, «Las prácticas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad», *El cuerpo Estado de la cuestión* (México: La Cifra-UAM , 2015), 30.
10. «De Certau», 1982.
11. De Certau, citado por González de León, 2019.
12. Diana Taylor, «Performance, teoría y práctica», *Estudios avanzados de performance* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 20.
13. Diana Taylor, *Performance*, 13.
14. Peggy Phelan, *Ontología*, 99.
15. González de León, 2019.
16. González de León, 2019.
17. Elsa Muñiz, «Las prácticas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad», 30.

Crónica de una visita a Pinto Mi Raya

Sandra Sánchez Santos

Dicen nuestros hijos que si no dejamos claro el estatuto legal del archivo lo van a quemar. Yo pienso que está bien, ¡qué lo quemen!, prefiero eso a que ande rondando y sufriendo penas. La voz es de Mónica Mayer, quien, junto a Víctor Lerma, nos recibe en su casa en la Colonia del Valle para visitar Pinto Mi Raya (1989-); específicamente estamos interesados en las carpetas que guardan los artículos sobre la práctica de performance en México. La visita forma parte de las Mesas de diálogo *Performance en Revisión* coordinadas Lorena Tabares Salamanca, que de ahora en adelante será Lore, y por Local 21 arte.

Mónica y Víctor, Lore, Alí, Fernanda y los demás compañeros están ahí, en el patio, emocionados, sentados en sillas, a la sombra de un acrílico con plantas, cerca de un perro hermoso: el guardián del archivo. El guardián babea, juega, se cansa, se echa y me mira. El guardián ignora lo que cuida y esa es la mejor manera de cuidar: desinteresadamente. A lado de la sombra está un jardín con pasto verde uniforme y pleno, ¿quién riega las plantas? ¿cultivar un jardín es similar a hacer crecer un archivo? Al fondo se encuentra la casa y adentro se encuentra el hogar que comparte espacio con los papeles, viviendo codo a codo. Mi amiga T. me contó que cuando visitó a Mónica se dio cuenta de que había cajas hasta en el baño. Así que pedí permiso; entré y constaté cómo los contenedores de plástico blanco-transparente, llenos de hojas y palabras, te miran hasta en los espacios más íntimos. Esta casa está tomada. La engulle la historia. Me dio miedo, así que salí lo más rápido que pude a buscar aire al jardín.

Entonces Mónica seguía hablando del incendio, lo que me hizo recordar una historia repetitiva en los labios de mi madre: "a un científico famoso se le quemó su casa... llamó a sus hijos y les dijo: ¡miren la belleza de las llamas consumiendo todo! Es espectacular." Divago. Acepto la imagen que la anfitriona nos ofrece. Me miró parada frente a las grandes llamas que consumen a Pinto Mi Raya. No hay pena ni gloria. No hay deuda que saldar con la historia, ¿alguien se pone triste? Me despierta la voz de Lore, quien se escandaliza un poco de la lingüistería de Mónica. Lore advierte que antes de que eso sucediera ella lo rescataría. Estamos en la ficción. Y claro que me la imagino con su ejército de performers haciendo el performance del año: ¡Salven! ¡Protejan! ¡Guarden! ¡Archiven! Me da mucha felicidad que exista ese tipo de apasionados; yo, por mi parte, soy de las que lo queman todo: Las cosas que perdimos en el fuego, Siete casas vacías, "the art of losing isn't hard to master".

Víctor y Mónica, aunque más Mónica que Víctor, hablan con soltura. Se siente que han tenido mucho tiempo para decidir las palabras con las que quieren definir su archivo y su práctica, se las han apropiado de tal manera que hablan con la soltura y la precisión de la que goza la escritura, incluso se adelantan a las posibles preguntas del público cautivado. Del otro lado, los presentes somos turistas que van a observar un monumento al que saben que no pueden entrar porque estar en un

archivo es recorrer su contenido no solo mirar las cajas, los papeles, las carpetas y las inscripciones que definen qué hay en cada lugar. Todos seguimos sentados formando un círculo imperfecto, al centro hay un hueco, y de tanto en tanto se asoma la cámara que está alterando todo, la cámara que está transmitiendo en vivo por Facebook nuestra íntima sesión. La cámara atenta al crimen que nadie notará pero ella registrará. ¿Hay forma de que el lente sea hospitalario?

Un archivo que no se consulta no sirve de nada, dice Mónica. No sé por qué al escribir este texto sólo puedo recordar su voz. De Víctor retuve la imagen de su rostro ante una acusación: "aún guarda los artículos que va encontrando de performance". Víctor se sonroja, se justifica, como un niño al que le han prohibido hacer algo y desobedece. "Mínimo deberías compartirlos por Facebook", le dice ella. Lo imagino revisando cada día los periódicos, leyendo los titulares, ¿con un café en mano? Ahí está Víctor Lerma, junto a su guardián, archivando sin cesar. Pienso en la película que hizo Agnès Varda sobre los espigadores y los pepenadores: "espigar imágenes, impresiones, emociones. Ahí no hay legislación y en sentido figurado, espigar es una actividad mental. Espigar hechos, actos, hazañas, espigar informaciones. Y como no tengo mucha memoria lo que espigo resume mis viajes". Recuerdos espigados; espigar las palabras alrededor del performance. Detener el olvido.

Mónica y Víctor no sólo han dedicado muchos años a recopilar, también se han encargado de difundir porque un archivo que no se consulta no sirve de nada. La información se encuentra en varias universidades. Tienen un sitio web. Existen textos que citan desde Pinto Mi Raya, se escribe sobre él y su importancia es un rumor de boca en boca entre las personas interesadas en el arte contemporáneo local (Ciudad de México). No sé su alcance en otros lugares, pero Lore, que es colombiana, lo encuentra como una pieza clave: ¡Salven! ¡Protejan! ¡Guarden! Pese a su fama, me da la impresión -la imprecisión- de que a Mónica le gustaría que se trabajara más con su archivo, que es una pieza también.

Trabajar con archivos o curar es como pepenar, uno va buscando algo en específico para concatenar una historia singular. A veces uno busca por necesidad, otras por placer. ¿Dónde se aprende a trabajar con archivos? ¿Sólo en la academia, sólo en la historia? ¿Buscar palabras en el diccionario, traducir, también es pepenar? ¿Quién te paga y cuánto te pagan por trabajar con un archivo? ¿Se puede vivir de archivar? *Any leads appreciated*: @phiopsia

Han pasado dos horas, me siento asoleada y no hay agua ni café. Por suerte comienza el recorrido. En la casa, en los adentros, hay mucha madera, objetos elegantes, muebles pesados y hermosos. Pienso que varios utensilios podrían vivir en un mercado de antigüedades. Luego están las cajas que no me dicen nada, no son bonitas ni feas, ninguna

está forrada con terciopelo, su belleza radica más bien en su utilidad. Conservan, conservan, resguardan; estante, estante, caja, caja. El ritmo uniforme del archivo se interrumpe por la mesa de trabajo, por los libros viejos, por los libros de arte. No me imagino viviendo ahí, todo es demasiado importante, ¿en qué lugares sucede la cotidianidad?

Agradezco mucho la visita y emprendo la huida, una chica sale conmigo. Los demás se quedan, agremiados, a disfrutar la tarde. Sé que después van a Ex Teresa a ver performance, envidio muchísimo su energía, yo sólo pienso en treparme al metrobús, llegar a mi casa, cocinarme algo sencillo y abrazar a Grisalla Minisauria, mi gatita. Le llevo de regalo el olor del guardián.

En un bar llamado La Cañita en la colonia Doctores y la influencia de Katnira Bello

Ángel Alado

A lo largo de este año, he tenido que viajar cada fin de semana a la Ciudad de México para poder obtener mi título en Ciencias de la Comunicación a través de un diplomado en la UNAM , (Universidad Nacional Autónoma de México) y así cumplir con una de esas obligaciones que merecen un cierre necesario de ciclo para calmar la presión familiar y el desasosiego profesional. Esta nueva configuración en ciertas rutinas de mi vida ha significado un rompimiento a los esquemas cotidianos, particularmente por los traslados de varias horas desde Oaxaca, mi ciudad natal. En junio, aprovechando dichos desplazamientos, participé de varias de las sesiones de *Performance en revisión*. A partir de la tercer sesión de dicho programa y desde la presentación de Katnira Bello intentaré verter mis impresiones en este texto alrededor de los lazos sociales, la ciudad en la década de los años noventa y la performance.

Un sábado y unas horas después de la sesión de Performance en revisión, el cielo negro azabache caía sobre el bar La Cañita; en una de las mesas del lugar me encontraba sentado junto a Nona Macedo y frente a su amigo, un corpulento arquitecto que me había presentado unos minutos atrás. Desde la parte exterior del bar —la calle Doctor Andrade— provenía un ligerísimo aire cargado de suciedad que se iba combinando en el interior del establecimiento con un agradable olor a pescado y chile. El ambiente que nos rodeaba era jocoso, un conjunto de postales de diferentes ciudades del mundo decoraban una pared: las estatuillas, los detalles kitsch y el espejo a mi espalda sobrecogían tanto a mis pensamientos como a las sensaciones generadas por la novedad. Al calor de la plática, volaban constantemente una cantidad de caballitos de mezcal y cervezas. El alcohol afectaba mi ánimo colocándome en un estado intermedio entre la inmediato y lo onírico. El lugar me intervenía y mi asombro ante los nuevos territorios no me dejaban solo. Gustosamente rompía la rutina de fin de semana en mi ciudad natal.

Entre el río de alcoholes y esa decoración, la euforia en mi cuerpo aumentaba cada vez más, al tener presente que ese mismo día había sido excepcional debido a aquel encuentro con Katnira.

Mientras me dejaba perturbar por la bebida hecha de maguey oaxaqueño, mis sentidos se abrían a flor de piel: conocer al hombre de los ojos brillantes me daba gusto y ante la presencia de mis dos compañeros de mesa sentía cierto cosquilleo que me provocaba inquietud. La lluvia burbujeante en mi cuerpo ante la posibilidad de abordar el arte acción desde una nueva trinchera también hacía de la noche una rara cueva de emociones. No cabía duda que este era un momento vibrante. A la par, afuera estaba una ciudad cubierta de oscuridad con una seguridad fracturada ante un crimen acosante. Hace unos meses la dueña del lugar fue agredida por hombres violentos que ocasionaron daños materiales al bar y a su persona. Era a la vez una noche de contrastes en una ciudad llena de matices desfigurados.

Mientras aumentaba el volumen de la mezcla musical entre cumbia y electrónica, las voces aguardientosas se atrevían a repetir a coro tonadas tropicales que retumbaban en las paredes. Inesperadamente, la energía envolvente del lugar empujó todo de lado, incluso la plática de mi mesa. Este fuerte golpe me devolvió ocho horas atrás a El Consultorio y a una silla frente a Katnira, quien nos compartió sus tiempos de juventud en los años noventa, en esta misma ciudad que sentía territorio propio, donde vibraba al ritmo de pulsiones y deseos junto a un intenso presente creador sin más preocupaciones que las ansias de compartir la vida en un lugar todavía seguro. Sus vivencias le invitaban a explorar sus calles, transitar entre tertulias sobre performance, en espacios de amigos y en construcciones en obra negra, hasta deambular en bares a la espera de que abriera el transporte de metro al amanecer; estos momentos se convertían en espacios de encuentro juvenil. Su convivio con la ciudad era su territorio y la noche su mejor momento.

Una noche como la de esos tiempos era lo que experimentaba en la marisquería. Mi corazón latía a otro beat, como un efímero acto de performance placentero evitaba racionalizar este momento. Me convencía que a fin de cuentas, yo era un performer de corazón. La vida me parece una performance. Las actividades cotidianas de todos construyen una gran acción colectiva que en ramificaciones fractales nos orillan hacia senderos con nuevas apariencias.

En esas idas y vueltas entre la narración de Katnira y el presente, veo en la inmediatez de mis experiencias coincidencias en el paso del tiempo, una conexión de otredades y distinciones. La Cañita es parte de esos espacios que se abre al "otro" y reúne a todos aquellos con intereses similares; integra desde la alteridad un sendero para crear historias o fortalecer las ya creadas. En este sentido también la performance ha sido y es ese lugar para lo "otro" lo "alternativo" lo "diferente" como diría Bello, sin dejar de lado a los espacios culturales institucionalizados ya que han sido cómplices de la experimentación y la acción en México.

En la década de los años noventa, el Museo Universitario del Chopo y el Ex Teresa Arte Actual abrían sus puertas a las acciones y a la performance, dispuestos a involucrarse con las necesidades creativas de los artistas mediante convocatorias abiertas, sin restricciones temáticas y sin muchas limitación temporales para quienes concurrieran con el objetivo de participar. Para esos años, la escena se presentaba heterogénea, diversa y fecunda, para el arte acción, como consecuencia de la apertura a esta forma de hacer arte en consolidación, en ebullición. Es decir, se podían ver una matriz de experiencias amplias, sin distinciones temáticas. Después de realizarse el maratón de performance en el parque México, tres años más tarde El Chopo se convertiría en la sede del Primer Festival de Performance en México. Y luego Ex Teresa lo albergaría durante toda la década siguiente. A esta "alteridad" que caracterizaría los escenario

del performance en México se irían uniendo más espacios culturales como el MUCA —Museo Universitario de Ciencias y Arte— o propuestas independientes como la Quiñonera, Obra Negra, Epicentro, La Agencia, La Panadería, entre otros.

Regreso de este vaivén de pensamientos. Mientras sostenía un trago de mezcal miré los ojos del arquitecto y los vi más iluminados, se transformaban en espejos donde podía verme con detalle. Una mezcla de miedo, frustración y vulnerabilidad cubrió mi personalidad, las palabras de Katnira Bello en su acción de 1996[1] cambiaban de lugar y ahora se apoderaban de mi piel, me asumía incrédulo ante lo que experimentaba. Me preguntaba si debía aceptar que de puertas hacia afuera estuviera obligado a representar un gesto; tendría que cerrar los ojos ante el arquitecto, ser más fuerte y esquivar la vulnerabilidad, taparme la cara con las manos para percibir un mundo menos doloroso. Asir del piso cualquier máscara, cubrirme con ella para dejar de ser observado. Repentinamente un fúnebre humo oscureció el ambiente y esas pupilas donde antes podía ver con claridad se convertían en objetos amenazantes. Sonó una nueva canción de fondo en la que busqué el origen de la melodía pero me perdí en esa intención al recargar mi mirada entre los objetos fetiche de un altar iluminado con pequeñas luces que daban un poco de calidez a su agudo brillo. En ese espacio, había una especie de iluminación esperanzadora que podía contrastar en mi imaginación con el cambio de milenio, casi ya veinte años. Pasamos de los mil novecientos a un número que incluso nombrarlo parecía apocalíptico; el cambio de siglo y milenio fueron testigos de dos eventos de performance importantes: el Parían de las Artes[2] y El Túnel de los Milenios en el Palacio de los Deportes.[3]

En esos días, el intercambio económico por la producción de una performance hacía pensar que lo "diferente" tenía posibilidades de expansión y un mayor campo de ejecución y exploración. Los performers veían en esta nueva era un cambio y una apertura en el mundo del arte. Pues, parecía que abordar el cuerpo desde el marco de las acciones sería retribuido monetariamente y al mismo tiempo se afianzaría como otro lugar de relevancia artística.

Pero estos deseos y anhelos empezaron a verse nublados apenas entrados los primeros años de ese nuevo siglo por una realidad más fuerte que las propias intenciones. Los nuevos tiempos se resignificaban con retos precedentes. Era necesaria la búsqueda de medios de todo tipo para la sobrevivencia en los procesos de creación, desarrollo y presentación de performance; la pérdida de los espacios alternativos, el cierre de puertas a estas y otras alteridades, y la apertura paulatina de nuevos escenarios físicos menos disidentes, menos alternativos, menos diferentes y condescendientes con el sistema serían decisivos para documentar la intermitencia y la disminución en el volumen de las acciones.
Un par de chicas que salían del bar tropezaron, soltando una de ellas

varias monedas que se esparcieron por distintos rincones del lugar acariciando los pies de algunas mesas, el momento se integraba al ritmo del pop, como un deejay improvisado.

Actualmente, los que hacemos performance o arte acción nos vemos obligados a trabajar en otra actividad remunerada para poder sacar nuestras producciones, los traslados y las presentaciones del trabajo, incluso la mayoría de los festivales de arte en México y en el mundo no pagan, muy pocos son empáticos en un apoyo con algunos gastos de comida y hospedaje, es a fin de cuentas una manera parcial de reconocer y darle valor a la performance.

Al llegar al caballito número once me dieron ganas de salir corriendo. Las emociones y pensamientos en contradicción con ese momento de la noche me hacían sentir la urgencia de irme a otro lugar donde pudiera descansar un poco del bar, de mi posición económica de performer, de mi imposibilidad de concretar nuevas relaciones amorosas, del sentimiento de incomodidad por el rompimiento de la rutina, por una noche que ahora me pesa tanto, y de un cuerpo que por inercia evita caer en la inconsciencia. Los ojos metamórficos del arquitecto que me seducían duraron hasta mi último mezcal, cuando decidí recoger mis propias rosas florecidas esa noche, al estilo de Bello. Sin embargo, en esta ocasión no las dejaría en el bar, ni en la Ciudad de México, ni en el Uber, las traería conmigo porque necesito que me susurren historias en la intimidad.

Dí el último trago de mezcal, mi taxi esperaba en la calle, era el minuto que daba fin a la efímera historia de amor que tuvo lugar con dos miradas ansiosas y fugaces intenciones.

FIN

1. En 1996, Katnira Bello fue la ganadora del "Concurso" del *V Festival Internacional de Performance en Ex Teresa* —su primera presentación en una convocatoria— con la pieza "Texto virtual sin dedicatoria". En ese evento, se le consideró como la artista más joven de la escena performancera con tan solo 20 años.
2. El Parían de las Artes, coordinado por el INBA y curado por Lorena Wolffer, fue un festejo con acciones artísticas, teatrales y musicales llevadas a cabo en el zócalo de la ciudad. Se presentaron en el evento, artistas como Milton Zayas, Katia Tirado, Roberto de la Torre, Andrea Ferreyra, Melquiades Herrera, Juan Carlos Jaurena, César Martínez, Ulises Mora, Lorena Orozco, Juan José Rivas, Katnira Bello, entre otros.
3. *El Túnel de los Milenios*, se llevó a cabo en el Palacio de los Deportes en marzo del 2000 y fue coordinado por el Instituto Mexicano de la Juventud. Se convocó a 400 artistas entre bailarines, actores, poetas y performanceros para ser parte de diferentes proyectos, así mismo, se incluyeron conciertos de bandas como: *Nona Delichas* (Tijuana), *Illya Kuryaki and the Valderramas* (Argentina), *Clan of Xymox* (Holanda), *Todos tus muertos* (Argentina), *Salón Victoria* y el guitarrista *Julio Revueltas*. «Todas estas presentaciones fueron reconocidas económicamente, inclusive las de la performance, lo que resulta importante para entender el estatus que tenía la acción» en Katnira Bello. «La Ciudad de México y la transición noventas - dos miles» (Mesa de diálogo «Performance en revisión: 1990-2019», Local 21 arte, CDMX, México, 8 de junio al 6 de julio, 2019).

Tejiendo conversación con Víctor Martínez

Leticia Cordero Mote

Víctor Martínez, el ponente de la cuarta mesa de *Performance en revisión*, nos habló sobre sus proyectos artísticos, el registro videográfico como soporte documental del colectivo *19 Concreto*,[1] del cual formó parte de 1990 a 2005, y del archivo de *La CeD* —co-fundado con Hortensia Ramírez—; a la par, otros temas fueron tejiéndose a partir del entendimiento propio de su práctica e intereses a lo largo de veintinueve años de trabajo. Dicha práctica engloba: ser performer, gestor, coordinador de procesos, promotor, escritor, creador y recuperador de archivos. Esta diversidad de roles y las discusiones trasladadas al ámbito de las relaciones interdisciplinares, se tornan en espacios que nos permiten apreciar las intersecciones entre los distintos posicionamientos que atraviesan "lo disciplinar" dentro de la esfera del arte y del desarrollo de propuestas o inserciones en la misma.

Pienso en la esfera del arte contemporáneo como: "la experiencia dialógica entre el sujeto y el objeto, que permite establecer vínculos entre los seres humanos, entre comunidades, así como en y con la naturaleza. Estos vínculos generan experiencias que en lo colectivo dialogan, transforman y amplían la subjetividad individual."[2]

En esta sesión, uno de los momentos más interesantes de la conversación, fue cuando Víctor nos mostró un video en el que, como parte de *19 Concreto*, llevó a cabo una acción para un árbol muerto: la obra *Inhumación*, fue realizada el 19 de septiembre de 1992, dentro del Primer Mes del performance, en una sala del Museo Universitario del Chopo.

La acción consistió en que un grupo de jóvenes cargaban sobre su hombro la parte más pesada del árbol, su tronco, y poco a poco lo iban metiendo a la sala del museo. Una vez en el interior, lo colocaron en el piso y luego lo acomodaron dentro de una caja. De dicha acción, más que destacar las razones o los aspectos simbólicos del acto, quisiera relatar desde el *antes*, *durante* y *después* los hechos transversales y afanosos, es decir, narrar los giros que el colectivo decidió en los distintos momentos del performance, donde lo planeado se fuga, no funciona, dando lugar, así, a la reconsideración inmediata y contingente.

Antes: para poder llevar el árbol del MAM (Museo de Arte Moderno) -su lugar de origen- al Museo Universitario del Chopo, el entonces director de este museo tuvo que hacer una petición formal a la dirección del MAM, mediante un oficio que especificaba la necesidad de trasladar de un recinto al otro "un árbol muerto". Dicho traslado tuvo como vía la avenida Reforma, una de las principales arterias de tránsito que irriga de corrientes vehiculares a la Ciudad de México.

Durante: tras el traslado,[3] y después de que los integrantes de *19 Concreto* ingresaron al Chopo haciendo este cortejo fúnebre con el "árbol muerto", Roberto de la Torre intentó asestar en el árbol con un hacha sin tener

éxito, pues tanto su fuerza como el poco filo del instrumento no se lo garantizo. Este acto detona una serie de improvisaciones a lo largo de la performance generando fugas que se escapan del marco conceptual previsto por el colectivo.

A lo largo de la acción, las asestadas ocasionaron nervios en los integrantes del colectivo, así como en el público, ya que la cabeza de la primer hacha se rompió y salió volando de manera inesperada, justo por detrás del hijo de Maris Bustamante, quien se fue del lugar sobresaltada. Este fue el primer intento fallido de cortar la rama saliente. Posterior a este, hubo otros dos intentos más: en el segundo, con otra hacha que terminó rota sin que la rama se quebrara, y un último, con unas tijeras que resultaron inútiles.

Después de los intentos fallidos, sin más lugar para maniobras, decidieron dejar la rama extra y procedieron a meter el árbol en una caja-ataúd. La rama imposible de cortar ocasionó durante la construcción de la caja que la tapa superior de la misma se transformara en una ventana y así dejar visible el contenido del interior.

Después: a pesar de que el personal del museo pidió al colectivo desmontar la caja y mover el árbol el mismo día de la acción, este se quedó dentro del Chopo junto con una ficha explicativa por un par de semanas, ya que resultaba difícil mover todo el conjunto sobretodo por el cansancio de los integrantes.

La primera intención del colectivo respecto a esta pieza era enterrar el árbol en las áreas verdes del museo, sin embargo por protocolos de la institución, no se pudo realizar conforme a lo planeado.

Retomo ahora el término "**performance como operación**" que Víctor Martínez utilizó para referirse a la obra de Minerva Cuevas *Mejorvida.org*. Si bien, Víctor refirió al concepto de operación como una herramienta para crear grietas en un marco de la legalidad, de las estructuras estatales y de los servicios que regula nuestras relaciones de salud o de transporte; este mismo término también puede aludir a aquellos micro-actos en el performance descritos anteriormente.

En este sentido, la operación toma lugar en los cuerpos de los integrantes del colectivo 19 Concreto; pues, ellos operan tanto con la fuerza física como con la intelectual y ocurre a través de la performance. La "operación" se define a partir de la causalidad y sus consecuencias entre las capas de los distintos sistemas; en el intercambio burocrático e ideológico entre instituciones bajo el duelo y luto por la vida de un árbol muerto, en la logística y en las formas metódicas en que los mismos cuerpos deben ejercer la fuerza bajo las condiciones de la gravedad, la resistencia, la puesta en marcha de palancas humanas y los accidentes.

Imágenes: Archivo 19 Concreto / Arkheia, M UAC.

Por otro lado, esta obra juega con las lógicas desde las cuales pensamos a los cuerpos no humanos y los derechos de vida y muerte que estos tienen ¿Qué pasaría si velar árboles caídos fuese cotidiano? ¿Qué potencia tiene el performance como operación?

1. *19 Concreto* fue un colectivo artístico activo en México desde 1990 hasta el año de 2005. Está conformado por Luis Barbosa, Fernando de Alba, Roberto de la Torre, Víctor Martínez, Ulises Mora, Lorena Orozco y Alejandro Sánchez. Su marco de obra está basado sobretodo en el performance, el arte acción y la instalacción: entre los premios y reconocimientos que han merecido aparece, el primer premio en el concurso del Primer Mesa del Performance organizado por el Museo del Chopo; la beca de Jóvenes Creadores (Fonca) en el área de "Medios alternativos" para el proyecto *19 Concreto Vía Satélite*; la beca de Apoyo a la Investigación y Educación del Museo Jumex, entre muchos otros.
2. Leticia Cordero Mote, «El arte siempre política,» en *¿Cómo encender un fósforo? prácticas de investigación: coreografía, danza, performance, coords*. Alma Quintana Lazcano (México: Independiente, 2019), 95-101.
3. Como parte del proceso previo a la acción, los integrantes del colectivo fueron al M AM a buscar el árbol, y justamente tuvieron que utilizar el hacha para fragmentar el tronco, acción que resultó inherente al propio traslado y la cual se incluyó en el performance como una operación reiterada de la fuerza humana y hasta cierto punto como parte de una lucha entre la naturaleza y el hombre. Así mismo, dejaron una rama seca sobresaliente, con la intención de cortarla durante la acción. El hacha por tanto, se convierte en un elemento relevante tanto en el antes como en el durante de *Inhumación*.

[encuentros] y asimetrías de un arte acción desde dos polos: México y Japón

Miri Hamada

[Llegué a Ciudad de México de visita por primera vez en 2017. En el 2018 regresé para hacer estudios sobre la cultura mexicana y aprender español.[1] Han pasado dos años hasta el día de hoy, en los cuales he recorrido varias partes de este país como estudiante y artista, aprendiendo sus "expresiones", participando en festivales de performance como *Corpórea* y *Efímero Infinito*, y en varios talleres de arte acción con artistas como Elvira Santamaria y Katnira Bello.]

En Japón, mi país natal, me gradué en el año 2015 como artista plástica de la *Musashino Art University* de Tokio. En ese periodo académico, di un giro importante desde una formación especializada en pintura a una elección por el arte acción que en la actualidad es el fundamento de mi práctica artística. Observé a partir de esa transición en mis intereses que la investigación sobre la acción y la performance en Japón está parcelada, y por tanto son limitadas las posibilidades de acceder a la construcción de los procesos artísticos, históricos, críticos y al mismo tiempo a los archivos que dan cuenta de esto. Particularmente, la germinación de nuevas acciones, la aparición de una nueva generación de artistas y la misma documentación se vuelven esporádicos después de la década de los ochentas —posterior al arte de posguerra— debido al declive prolongado de esta vertiente envuelta por una ausencia de nuevas ideas y procesos creativos que se ven reflejados hasta la actualidad.

Entre las décadas de los años sesenta[2] y setenta, aparecieron proyectos vitales para comprender la internacionalización del arte de Japón, el arte de posguerra, y en mayúsculas para hablar de la preponderancia e interés por la performance, el arte conceptual o el arte procesual; la historiografía presente de autoras como Reiko Tomii refiere a grupos como Gutai,[3] The play,[4] GUN (Grupo Ultra Niigata)[5] o artistas como Matsuzawa Yataka[6] todos geográficamente anclados a lugares alternos a Tokio, la capital del país. Estos artistas, a lo largo de su trayectoria lograron especialmente capturar y resguardar una cantidad importante de registros o documentación de las acciones que hoy se encuentran en varios museos, archivos, colecciones nacionales e internacionales, y hacen parte de exposiciones tan importantes como *Radicalism in the Wilderness: Japanese Artists in the Global 1960s Art in Japan*[7] curada por Tomii. Sin embargo, no todo pinta de la misma manera para otros grupos y artistas, la disminución de la misma puesta en acción del arte acción ha conllevado al desinterés institucional y académico. Así, lo que revisamos o vemos tiene como objeto el pasado con cierta añoranza por un arte nacional de corte internacional y de vanguardia, que dio entrada a la contemporaneidad en este país. De esos años hasta hoy, los relatos deberán ser buscados e intervenidos.

Con esta historia presente en los procesos actuales del arte japonés, la circulación de información para comprender lo que está al otro lado del mundo, lo que sucede por ejemplo en México, es aún mucho más escasa.

No hay duda de la existencia de la crítica, de las iniciativas artísticas independientes y de las múltiples exposiciones individuales citando la autoridad del artista o de los colectivos; sin embargo, todavía hacen falta muchos procesos investigativos o críticos y revisiones de corte histórico. Desde mi punto de vista, todos estos procesos van a paso lento porque el arte acción es todavía un género que no se equipara a otras formas de arte.

En la actualidad, podemos hablar de ciertas iniciativas privadas y públicas de cara a los archivos como lo son: *Tokio Experimental Performance Archive*[8] y *Asian Art Archive*[9], con miras a empalmar el trabajo de los artistas asiáticos con el mundo.

Si bien, como referencias actuales, aparecen proyectos circunstanciales a la hora de hablar de la performance, la verdad es que la conexión entre sí es distante. Las relaciones entre "circuitos", si así pudieran llamarse, es intermitente. Una referencia inmediata e importante en mi carrera en Japón es el Nippon International Performance Art Festival (NIPAF), un evento que se ha convertido en espacio de encuentro para artistas de todo el mundo dirigido por el artista y poeta Seiji Shimoda, realizado desde 1993 en diferentes ciudades del país. Con un formato bianual, cuenta con una edición especializada en performance asiático denominado NIPAF Asia. A lo largo de la historia del festival, se han presentado en su escenario tanto artistas mexicanos como artistas residentes en México de mediana y larga trayectoria. Estos artistas se vuelven importantes de mencionar a lo hora de hablar del arte acción en ambos países. Encontramos la participación de Marcos Kurtycz (1995), Elvira Santamaría (1996), Hortensia Ramirez (1997), Katrina Bello (2001 / 2009), Antonio Juárez (como documentador, 2009), Mónica Mayer (2002), Víctor Lerma (2002), Víctor Sulser (2004 / 2007) - Nagano Internacional Communication Art Festival -, Diana Olalde (2005), Raquel Araujo (2003/ 2010), Carolina Canul Coello (2010), Allin Reyes (2011), Katenka Ángeles (2013) y Eloy Tarcisio (2018). Pese a este despliegue, tanto la performance como el mismo festival siguen siendo poco conocidos dentro del país.

Por otro lado, de los dos años que viví en México, me gustaría mencionar que el arte acción en este país rebasa mis propias ideas; el apoyo tanto público como privado es un aliciente importante para permitir el abanico de actividades que se pueden presenciar en la ciudad y en el país. Además, la resistencia y pasión de los propios creadores fundamenta la inercia que posee la escena cultural. Durante junio del 2019, en Ciudad de México se llevaron a cabo varios eventos de performance[10] a los cuales tuve la oportunidad de asistir, eventos que sucedieron en paralelo a las sesiones sabatinas de *Perfomance en revisión*, que a su vez me permitieron reflexionar sobre las similitudes y diferencias entre México y Japón.

A propósito de esta convergencia de encuentros, me interesa revisar la acción realizada por Maricruz Peñaloza,[11] presentada durante la clausura

del *Festival Internacional de Performance Extra!*, llevado a cabo del 19 al 22 de junio de este año. En esta, Peñaloza entra al patio central de la galería ArtSpace, se sitúa en el medio de una audiencia que la arropa, camina en círculos alrededor de estos susurrando a algunos de los asistentes palabras que no se entendían. Pasados unos minutos, le gritaba al público para que participaran preguntándole lo que cada quien quisiera a la par que ella realizaba acciones bastante sencillas como lanzar hacia arriba el rebozo de color azul que lucía, cubrir su cabeza con él, pisar la tierra utilizada por el artista del performance anterior. Durante las micro-acciones, se escuchaban las preguntas del público: "¿Extrañas México?", "¿Extrañas a tus hijos?", "¿Qué es lo que te gusta más?", "¿Vas a regresar a México?", "¿Te has enamorado alguna vez?". Estas interrogantes, algunas tan desafiantes como intimidantes crearon varias líneas entre palabra, voz y pensamiento que generaron una tensión entre la artista y quienes presenciaban la acción.

Esta interpretación artística no tuvo como propósito comunicar sencillamente una idea, al parecer la performance intelectual interrogativa amplía la posibilidad de percibir este espacio quebrado de la rutina, sin embargo, también puede ser peligroso en el sentido que distrae a la audiencia de la situación a la que pertenece la experiencia estética. Aún así, la libertad del artista es tal, que puede presentar algo vulgar, aún manteniendo la atención de todos por el acto mismo.

Yo, como espectadora observaba con curiosidad la participación de la audiencia, ya que en Japón es complicado lograr este tipo de intercambios con el público, sobre todo si se trata de incitarlos a hablar. Tenía miedo de gritarle a la artista aunque supiera que la situación me permitía decir lo que quisiera. Creo que es importante para estas acciones, tener confianza y sentir la responsabilidad de que eres parte de un performance, no solo ser un espectador pasivo. Aún con la exigencia al espectador, considero que esto se logra con la recurrente presencia del cuerpo en acción acompañada de una dedicada pedagogía para la construcción de públicos, y una evaluación crítica de lo que llamamos intimidad y espacio público. Me refiero a estos como puntos cruciales para tratar en mi país.

La experiencia abierta que propuso Maricruz me lleva a pensar que todavía estamos sobre una base muy blanda con lo respecta al marco de posibilidades que puede tener el arte acción; precisamente, ese acto de enfrentarnos a un intercambio de preguntas y respuestas, convierte a la acción en la confrontación oral con un cuerpo casi que en reposo. ¿Hasta donde el performance ha expendido la participación visual y temporal a una forma activa e interactiva de un movimiento que va más allá de la fuerza o la inercia? En esta experiencia la voz es el campo de circulación de tensiones imaginarias y ahí el acto se consuma incluso en los juicios subjetivos, en lo que nos producen sus palabras o lo que provocamos con ellas. Incluyendo que los observadoras perciban que lo que fueron a ver no fue nada.

1. Mi estancia en México como estudiante hace parte del Programa de Cooperación para la Formación de recursos humanos en la Asociación Estratégica Global México-Japón 2018 -2019, edición 46, asociada al Conacyt (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología).
2. Según la investigación de Reiko Tomii —historiadora y curadora independiente—, en la década de los años sesenta "... Japón fue una de las principales fronteras mundiales del arte de vanguardia. A medida que los artistas japoneses desarrollaron diversas prácticas paralelas y, a veces, anteriores a sus contrapartes occidentales, se encontraron en una nueva realidad de "contemporaneidad internacional" (*kokusaiteki dojisei*)..." Reiko Tomii, *Radicalism in the Wilderness: Japanese Artists in the Global 1960s Art in Japan*, The Mit Press, acesso el 1 de agosto de 2019, https://mitpress.mit.edu/books/radicalism-wilderness
3. El grupo Gutai (1954 -1972) realizó a lo largo de su existencia numerosos cuestionamientos a la naturaleza del objeto, las cualidades de la pintura y el espacio de su presentación, así como al estatismo de la exhibición mediante procesos y acciones in situ, de los cuales podemos destacar Shiraga's Challenge to the Mud (1955) una acción sobre una superficie cubierta de lodo donde uno de los integrantes se retorcía semidesnudo de forma violenta mientras otros de los integrantes lo documentaban. Jane DeBevoise, *Conversation with Reiko Tomii, Asian Art Archive in America*, acceso 2 de agosto de 2019, http://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-reiko-tomii/
4. En 1968 el grupo Play realizó Voyage: Happening in an Egg, pieza en la que lanzaron un gran huevo de resina plástica desde la costa sur de Wakayama con un supuesto trazado que recorrería debido a la corriente un trayecto transatlántico hasta la costa este de Estados Unidos, sin embargo, esta desapareció. Matthew Larking, *A Play on the idea of performance art, The Japan Times Culture*, acceso el 2 de agosto de 2019, https://www.japantimes.co.jp/culture/2016/11/29/arts/play-idea-performance-art/#.XWAeDOhKhPZ
5. El 11 de febrero de 1970, cuatro miembros del grupo GUN (Grupo Ultra Niigata) llevaron a cabo *Event to Change the Image of Snow* sobre la rivera del río Shinano — paisaje cubierto de nieve por seis meses del año —. Esta fue acción efímera en la cual transformaron el cauce del río, de cierta manera tan inestable, con vetas multicolores que fueron consumidas en circunstancias determinadas por el propio hielo como parte de su ciclo natural. Se considera a esta pieza un referente para hablar del denominado Land Art en el país. Julia Fiore, *The Unknown Artists Who Made Radical Art on the Fringes of 1960s Japan*, Artsy, acceso el 3 de agosto de 2019, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-unknown-artists-made-radical-art-fringes-1960s-japan
6. Yataka Matsuzawa (1992-2006) creador del *Quantum Art Manisfesto*, estableció alrededor de la idea del arte cuántico el principio de "desaparición de la materia" y la práctica de la "visualización meditativa" (*kannen*); en 1964, Matsuzawa convocó mediante un aviso clasificado a los artistas que quisieran unirse a la exposición *Independent 64 in the wilderness*, la cual se construiría a partir del pensamiento imaginario, tanto de los artistas como de los propios espectadores. La visiones allí propuestas escapan tanto a la materialidad del mundo, como a aquella materialidad que le da valor al arte. Sería la telepatía u otros poderes sobrenaturales los que nos revelan las imágenes. Mimi Wong, *Radicalism in the Wilderness: Japanese Artists in the Global 1960s, ArtAsiaPacific*, acceso el 3 de agosto de 2019, http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/RadicalismInTheWilderness
7. Swagato Chakravorty, *Radicalism in the Wilderness: Japanese Artists in the Global 1960s*, Art in America, Art in America, acceso el 26 de Julio de 2019, https://www.artinamericamagazine.com/reviews/radicalism-in-the-wilderness-japanese-artists-in-the-global-1960s/
8. Acerca del Tokio Experimental Performance Archive se puede encontrar información en el siguiente link: http://t-epa.com/archive_en.html
9. Sobre el Asia Art Archive puede ver información en el link: https://aaa.org.hk/en el siguiente link: http://t-epa.com/archive_en.html
10. En este mes se llevó a cabo el XI Encuentro Hemisférico de Performance y Política y el Festival Internacional de Performance Extra!!!; a la par, estaban las exposiciones: *Acción / Huella* en Ex Teresa Arte Actual, Arte Acción en México: Registros y Residuos, *Los subrogados/ Les substitutes*, ambos en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, y una serie de otros eventos independientes.
11. Maricruz Peñaloza es una artista de performance de origen mexicano, residente en Suiza. Le interesa abordar desde la acción y la performance temas como la comunicación, la identidad, la presencia corporal y lo textual. Para conocer más consulte: https://maricruzpenaloza.com/

Corporalidad (es) y el error. Mi experiencia en la discapacidad y la bioética[1]

Diana Isabel Olalde Omaña

> ¿Dónde encontrar a un animal más rico en talentos? [...] El hombre mismo encuentra émulos en él. Nosotros construimos ciudades, él edifica urbes, nosotros tenemos servidores, él tiene los suyos; nosotros criamos animales domésticos, él cría sus animales que le dan azúcar; nosotros acorralamos nuestros rebaños, él acorrala sus vacas lecheras, los pulgones; nosotros hemos renunciado a los esclavos, él continúa con su trata de negros.
> *Fragmentos acerca de la psicología del insecto*. Manuel Martínez Báez

A principios del 2018 tuve la oportunidad de iniciar una estancia de año y medio en el Jardín Botánico de la UNAM , mi trabajo consistió en observar y fotografiar diversas especies de árboles, helechos y plantas endémicas mexicanas; específicamente lo "Evolutivo y Ecológico" de las más de 20 colecciones que forman parte del Jardín y el Instituto de Biología de la UNAM para enriquecer una base de datos general que está abierta al público para su consulta. Mi acercamiento al jardín botánico fue posterior a una investigación que inicié en el 2017 sobre la planta de la vainilla para un festival de cultura y tecnología llamado *Transitio: ¿Cómo decir nosotrxs?*[2] llevado a cabo en El Espectro Electromagnético ubicado en la Colonia San Rafael.

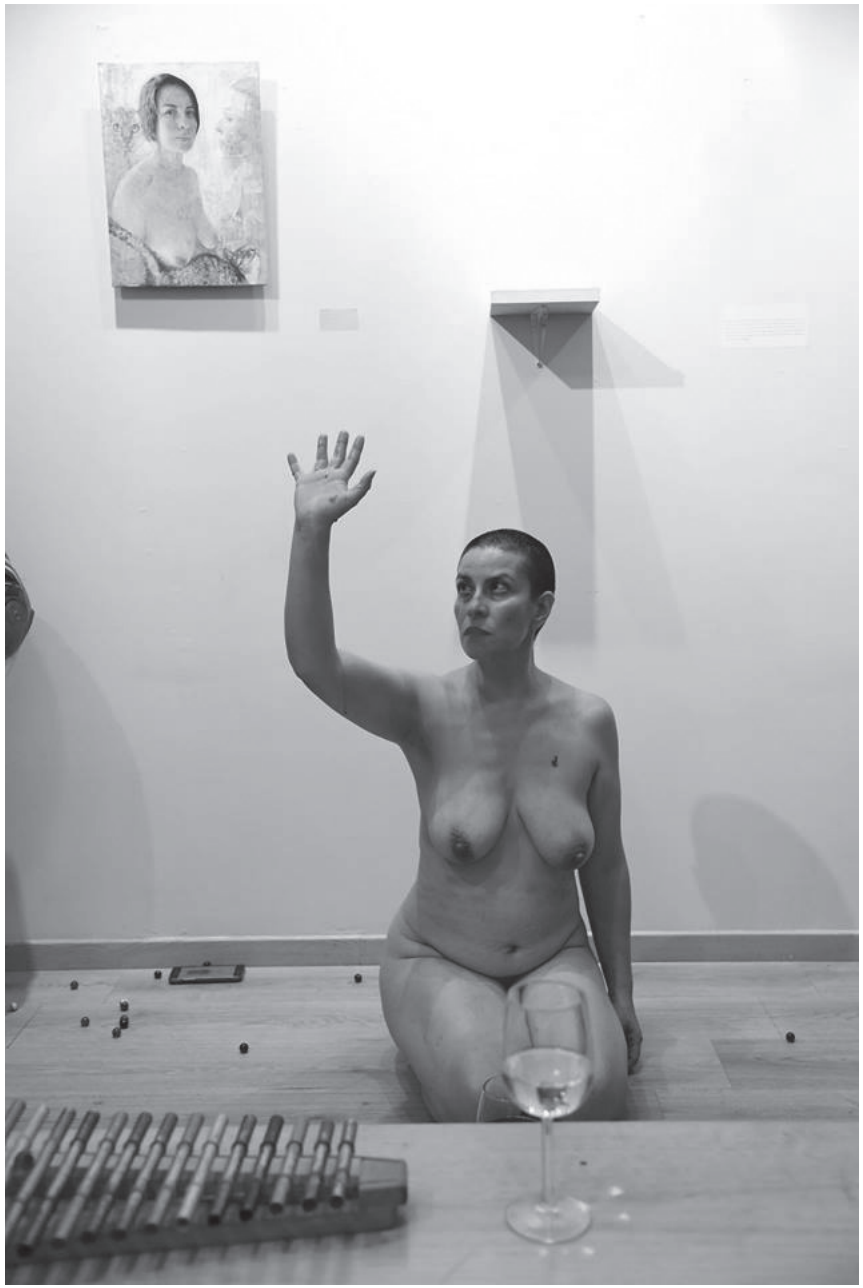
La botánica y posteriormente las especies animales que observé en el jardín, originaron en mí un interés por reconocer al cuerpo disidente. Los meses dedicados a la observación del ecosistema de la reserva ecológica que preserva la UNAM sirvió como simulador para comprender a las disidencias naturales representadas por arácnidos e insectos, frecuentemente rechazados, incomprendidos y exterminados a mayor escala en comparación con los mamíferos.[3]

> "El cuerpo no sostiene mi identidad sustancial, si no mi identidad circunstancial"
> David Le Breton

Pensando desde mi cuerpo: reconociéndome como mujer y mi condición de madre, hubo conexión con el cuerpo en discapacidad. Cuando comencé este texto a finales del 2018 había terminado ya una serie de acciones sobre maternidad y sanación. Me encontraba en un proceso de investigación primario en tópicos sobre discapacidad y capacitismo. La bioética se ligó automáticamente y los estudios sobre discapacidad cruzaban con los estudios feministas, el animalismo, la biopolítica, los transhumanismos, la eutanasia, el aborto, la eugenesia, el derecho, etcétera.

¿Cómo se auto representa la mujer con discapacidad? —El cuerpo como filtro de la experiencia.

Para Sunaura Taylor, artista y activista vegana norteamericana, el cuerpo con discapacidad y los animales comparten la misma suerte. En su texto "Vegans, Freaks, and Animals: Toward a New Fellowship", Taylor



Vainilla, Después del orden natural, registro de Francisco José Rodríguez

desmenuza el fenómeno del especismo para hablar de su condición corporal.[4] Su experiencia en el activismo vegano y la justicia animal, son vistas de la misma forma en que son abordados temas relacionados con la discapacidad: ¿Quiénes hablan por los animales? ¿Quiénes hablan por las personas con discapacidad? Los animales y ella, diagnosticada con arthogryposis, son objeto del mismo tipo de opresión: carecen de autonomía. Por ambos seres deciden sobre sus cuerpos hombres blancos, occidentales y de clase media. Sanaura cuestiona el pensamiento de Peter Singer quien argumenta "los discapacitados, los niños y los animales están en la misma escala" por lo que merecen un trato igualitario por no poseer voz propia (conciencia).

Sunaura Taylor dibuja su cuerpo desnudo y lo reconoce como ser sintiente (consciente) al igual que el de los animales. En uno de sus cuadros exhibe y compara sus proporciones corporales con las de un manatí: cuerpo pesado, extremidades cortas, no apto para andar en tierra y reconoce su fluidez en otros elementos. Pinta animales con distrofias musculares tratando de explicar su razón al compararse con un animal. Sostiene la importancia de la relación con los "otros" reconociendo la normalización de la naturaleza, su valor, eficiencia, interdependencia y vulnerabilidad. Es así que su condición de discapacidad se iguala e identifica con los animales y la propone como una forma más de vida reconocible, válida y digna de visibilización.

México cuenta ya con leyes a favor del no maltrato animal e incluso otorga el derecho de la herencia a los animales de compañía; las personas con discapacidad aún no concretan una ley de movilidad incluyente o aseguran la educación pública. De esta forma se perpetúan las prácticas hegemónicas que promueven la visión capacitista y asistencialista en la discapacidad.

Desde otra perspectiva, Miriam Vega una artista española,manifiesta su condición como "Cuerpo que rompe cuerpo" diagnóstico con: acromegalia. Por medio de un ejercicio fotográfico o fotoperformance, la artista hace un escrutinio de su cuerpo e intenta ir más allá de la auscultación médica.

> *Habitar el espacio íntimo nos desgasta, transitar por lo público nos deja sin piel.*[5]

Vega se reconoce como *crip* y representa a la discapacidad como emancipadora. Habla de los cuidados y la falta de ellos, la violencia y la tanatopolítica: ¿a quiénes sí contempla la vida?

Su proceso conceptual y estético es aún reciente, reconociéndose entre lo femenino y la naturaleza, lo público y privado. Particularmente llama mi atención de su obra uno de sus autorretratos en blanco y negro; en la fotografía a un costado hay un dispensador de papel higiénico con la

marca *Mediclinics*, en él se refleja el torso del cuerpo de Vega sin cabeza, su cuerpo se esconde un poco, no es recto y se aprecia la asimetría de ambos brazos y senos. El dispensador me remite a lo utilitario y el papel al desecho. El reflejo de su cuerpo en el cuerpo del dispensador de papel y en palabras de la misma Vega: "Quiero hablar del cuerpo ilegal, de cómo el cuerpo disca se convierte en sin papeles, de cómo circula por un circuito excluyente".

Una capacidad, una postura, una perspectiva.

Ambas artistas hablan del cuerpo, del reconocimiento del cuerpo disca, autonombrándose como cuerpo político. Como lo mencioné al principio, me reconozco como artista, mujer y madre: así me nombro cuerpo político. En la vainilla reconozco un elemento material e identitario por ser una planta endémica mexicana, cito a Rodrigo Suárez, doctor en biología, mexicano e investigador del ADN de la vainilla.

> El destino del cultivo de vainilla está ligado al del indígena totonaca y la desaparición de este último, de su espacio y su organización social implicaría igualmente la desaparición del cultivo de vainilla como es conocido para inicios del siglo XX, no porque nadie más pueda cultivar la vainilla, sino por la ligación del uso de suelo a su cultura.[6]

La biopolítica está presente sin duda en los cultivos, manejo, comercialización, distribución y venta de la vainilla. La migración indígena masculina ha delegado a las mujeres totonacas el cuidado de la tierra y la fecundación de la orquídea de vainilla, y pretende hacer ver un lado romántico en la explotación del recurso y de la mujer al ensalzar sus aptitudes como la *paciencia* y el *cuidado* para realizar dicha labor, sin mencionar la deforestación de la sierra, la falta de apoyo a los cultivos de pequeños productores, el cambio de uso en la tierra y cómo se altera la biodiversidad mermando a los insectos polinizadores, también así al ciclo natural reproductivo de la planta. Como dato curioso: no hay una explicación científica actual que argumente por qué la planta aborta las vainas pero en el caso de continuar con el ciclo reproductivo son esas vainas frutos ricos en semillas lo que conocemos como vainilla.

A partir de la performatividad y el concientizar la acción del "baño" de vainilla puedo resignificar mi corporalidad y a pesar de esa circunstancia social y política también hablar de las virtudes propias de la planta: su poder de sanación vista desde la cosmogonía y cultura indígena, y accionar contemporánea.

Me identifico con las propuestas de Taylor y Vega: el cuerpo como vehículo emancipatorio de resistencia y disidencia. Me veo como un cómplice de la discapacidad compartiendo afectos y situaciones que la política neoliberal impone a los cuerpos femeninos, a los cuerpos diferentes, a los cuerpos cuidadores, a los cuerpos de otras especies.

1. Este texto fue leído primero en el contexto del seminario "Contra el pensamiento positivo: neoliberalismo, discapacidad y capacitismo." Impartido por Jhonatthan Maldonado en la UAM Xochimilco en noviembre del 2018, como continuación de la acción *Se puede tener una buena vida en medio de una mala vida* basado en un texto de Judith Butler. Y fue modificado para su exposición en las Mesas de diálogo *"Performance en revisión: 1990-2019"*, Local 21 arte, también posterior a la acción del mismo nombre que se realizó en Ex Teresa Arte Actual, CDMX, Julio 2019.
2. Este festival tendría lugar en el Centro Nacional de las Artes pero debido al terremoto ocurrido ese mismo año se llevó a cabo de manera alternativa en *El Espectro Electromagnético*.
3. Jean-Henry Fabre, *Recuerdos entomológicos: la vida maravillosa de los insectos* (México: El Colegio Nacional, 2017).
4. Saunara Taylor, «Vegans, Freaks, and Animal: Toward a New Table Fellowship», American Quarterly 65 3 (2013): 757-764, doi: 10.1353/aq.2013.0042
5. Miriam Vega, «Cuerpo que rompe cuerpo: el texto protésico», *Lectora. Revista de dones i textualitat 23* (2017): 197-226, doi: 10.1344/Lectora2017.19
6. Rodrigo Suárez, «El agroecosistema vainilla de dos regiones de México. Un estudio comparativo, siglo XX» (tesis de maestría, Instituto de Enseñanzas en Ciencias Agrícolas, Posgrado en Agroecosistemas tropicales, Universidad Veracruzana, 2015)

Encarnar los signos (d)escribir la acción: derivas documentales del performance

Pedro Ovando Vázquez

Han transcurrido más de 15 años desde que Diana Olalde (*A.K.A.*Toti/Alicia) comenzó su serie de investigaciones performativas sobre los elementos agua, tierra y aire. Esta prolongada exploración ha derivado en una compleja red de conexiones conceptuales y corporales marcada, entre otras cosas, por una densificación de formas de encarnación simbólica, por una intensificación política del gesto y un desplazamiento hacia una postura crítica del performance como una práctica de enunciación de las anomalías de la normalidad, de confrontación con los discursos sublimes de la corporeidad y por una experimentación permanente con la fuerza performativa de lo heterogéneo, con aquello que oscurece la pretendida inteligibilidad del significado, la desequilibrante potencialidad de lo otro. La cualidad lúdica de la Serie de agua y la fisicalidad caligráfica de la Serie de tierra, se han condensado en una espesa semiosfera de savias rituales, vapores propiciatorios y partículas sonoras. Los mecanismos de transformación performativa siguen concentrándose y refinándose mediante la interacción corporal, pero en esta ocasión el cuerpo de Diana parece entrar en disputa consigo mismo y un cuerpo otro, un cuerpo que parece estar "ligado" problemáticamente a las construcciones que le consignan, a los rostros que le identifican, a las extremidades que le pliegan. ¿Cómo emanciparse del propio cuerpo? ¿Cómo habitar el propio cuerpo de manera disidente? ¿Cómo discapacitar al propio cuerpo? ¿Cómo desmembrar, desbordar, derramar la significación del cuerpo? Diana comienza emitiendo una señal, el delicado sonido del xilófono se esparce por el espacio, apenas un pulso, un aviso. Una cafetera empieza a borbotear; un vapor dulce va inoculando la atmósfera, lenta pero penetrante, se puede reconocer el sabor de la vainilla. Diana se sienta al lado de la mesa donde la alquimia simbólica ha comenzado, para después descubrirse los senos y cubrir su cabeza con un papel de china color morado. Delicadamente toma una copa de la mesa que contiene vainilla cuyo líquido oscuro es derramado sobre la cabeza cubierta. La vainilla comienza su acción curativa, se derrama por el cuerpo, nutre los senos, gotea sus brazos que están apresados por ligas que le marcan la piel. El lábil líquido vuelve a derramarse nuevamente sobre un papel de china color azul y luego rojo, mientras la alarma de un reloj va creando una tensión entre el tiempo y el flujo de la acción. Con el rostro desvanecido por el papel y el baño de vainilla, Diana comienza a tensar las ligas que marcan sus brazos, las estira de manera angustiosa, las manos tiemblan y se enredan entre la urdimbre elástica que por momentos parece atraparla, constreñirla, apresarla en una malla informe... Ahora su rostro se ha descubierto, lo vemos agitado y su mirada puesta en el nudo; lentamente va desprendiendo las ligas de sus brazos y anudándolas a los papeles de china sobre su mano, reduciendo aquella maraña de papel y líquido en una pequeña criatura que cobra forma de esfera. A través de las acciones, logra deformar su cuerpo, encarnar lo otro, un cuerpo informe que debate los signos con los cuales puede ser reconocido. Los elementos, como la interminable sonoridad de la alarma, el vapor de la vainilla y el líquido que después bañará su cuerpo, las ligas que marcan

el cuerpo, han dejado de ser lo que son para convertirse en fuerzas, en potencias sígnicas, que nutren, curan, anuncian, oprimen, desgarran, transforman. Diana deja la pequeña esfera sobre la mesa, se levanta, apaga la alarma, cierra la cafetera para mitigar el vapor de vainilla, la pieza ha terminado y con ella la alquimia simbólica se detiene.

Oaxaca, 2019

Godínez
Performance anticreativo del día a día

María Rodríguez Cruz

> "La fuerza de trabajo en acción, el trabajo mismo, es la propia actividad vital del obrero, la manifestación misma de su vida. (...) Trabaja para vivir. (...) ni siquiera considera el trabajo parte de su vida (...). Para él la vida comienza allí donde terminan estas actividades (...). Las doce horas de trabajo no tienen para él sentido alguno (...) sino solamente como medio para ganar el dinero que le permite sentarse a la mesa o en el banco de la taberna y meterse a la cama."
> Carl Marx[1]

Mi corta vida de godínez ha implicado una serie de reflexiones sobre mi vida cotidiana y sobre la vida laboral de tantos que, como yo, pasamos largas horas en una oficina; pero sobre todo, ha detonado reflexiones sobre el tiempo que dedicamos a cada acción, el que le destinamos a la cultura y al arte, un tiempo ←residual→.

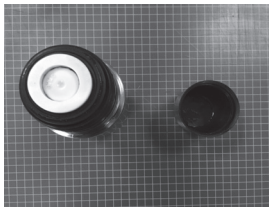
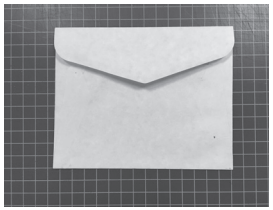
¿Trabajamos para vivir o vivimos para trabajar? Podemos pensar la vida godínez desde lo existencial y, por qué no, desde lo performático. Por las redes sociales circulan numerosas publicaciones sobre ¿qué es ser "godínez"? Su estereotipo y uno que otro artículo más serio sobre las consecuencias de este ritmo de vida en el mundo hoy en día. En el arte contemporáneo, también se ha definido e indefinido múltiples veces lo que es la performance, y cada día se escribe más sobre sus características e implicaciones. Así, en el mundo de lo común surge *GODÍNEZ: performance anticreativo del día a día*.[2]

Definimos el performance Godínez como una serie de acciones repetitivas que obedecen a las condiciones laborales del mundo actual y que llevan al ser a un estado de hipnosis. Cuando la acción mecánica abandona la acción creativa se alcanza el punto álgido para entrar en un vaivén de indefiniciones existenciales. Lo sensible aparece residual y el cuerpo continúa dominado por la inercia del día a día. En el tiempo bucle de la jornada laboral, se manifiestan momentos y objetos significantes que formatean al ser-máquina y a su vez revelan al ser-humano. De la rutina a lo ritual, remanecen indicios de vida.

Godínez es mano de obra barata. Godínez responde a una economía basada en los servicios. Godínez es parte del engranaje. Godínez sobrevive a las jornadas diarias. Godínez a veces llega a final de quincena y a veces no. Godínez suspira por cada hora extra y aspira a una cerveza los viernes. Godínez resiste existiendo. Godínez es...

1. Carl Marx, «Trabajo asalariado y capital», C. Marx. F. Engels *Obras escogidas. Tomo I.* (Moscú:. Progreso, 1980), 145-178.
2. Cuando apenas comenzaba mi vida godínez, con gran entusiasmo a través de una carta me comprometí a asistir al 80% de las sesiones de las Mesa de diálogo "Performance en revisión: 1990-2019", Local 21 arte, CDM X, México, que además contemplaban actividades complementarias. Conforme fueron pasando las jornadas y los eventos, a pesar de mis esfuerzos por hacer coincidir mi agenda con las conferencias, visitas y presentaciones, ese intento entusiasta se fue deformando en un intento frustrado de una experiencia performática a distancia y a la vez en una experiencia performática cotidiana.

GODÍNEZ		
ESPACIO / TIEMPO	Alguna oficina de la Ciudad de México, de lunes a viernes, de 11 de la mañana a 8 de la noche.	
MESAS DE TRABAJO	MOMENTOS SIGNIFICANTES	OBJETOS SIGNIFICANTES
	registro de asistencia	llave de casillero gafete
	trabajo frente a la computadora	computadora
	hora de la comida	ración de comida cubiertos

	higiene personal	enjuague pasta cepillo de dientes
	café para horas extras	termo de café
	apuntes de pendientes	libreta pluma lápiz sacapuntas
	mensaje de salida	sobre de papel

La "necesidad" del objeto: Exposiciones inmateriales y modos de ver la acción directa

Ariadna Isis Pérez Márquez

Antes de Dadá el arte estaba en la forma.
Después de Dadá el arte está en la actitud.
Benjamin Vautier*

«la evolución del arte abandonará la experiencia visual
como su base fundamental, esta experiencia
(para el arte) no tiene de razón de ser».
Joseph Kosuth*

La exposición ha tenido una larga y compleja historia, ha fungido como catalizadora del arte y las ideas; representa una forma de exhibir y contextualizar el arte, lo hace relevante y accesible para el público de manera casi que exclusiva hasta la primera mitad del siglo XX. Pero ¿qué ha sucedido antes y después?.

Asociada a las grandes instituciones del arte, la exposición adopta la responsabilidad de promover los objetivos de dichas espacios. Los siglos XVII y XIX fueron testigos del surgimiento de las exposiciones y de la crítica de arte como mediadores principales entre el artista europeo y su público: los artistas no tardaron mucho tiempo en darse cuenta que estas podrían ayudar a establecer su propia reputación; así, los salones de arte en poco tiempo se convirtieron en un punto de control, haciendo florecer o destruyendo las carreras de muchos aspirantes a artistas.

Esta tradición —la que inicia con las academias y que a su vez significa el nacimiento de la crítica— está basada en la contemplación desde fuera que desconoce debido a su carácter desinteresado tanto las inclinaciones del espectador como el propio ánimo sobre la supervivencia del objeto contemplado; aparte de la apuesta estética de la misma no hay otra inversión en el objeto de arte. Al eslabón interpretativo que recae en la crítica, las tardes futuristas plantean una forma de *saltarse las trancas* de su gestión, obviando a los administradores culturales, proponiendo acciones directas en las que los artistas tienen una interacción sin intermediarios con los espectadores.

El bisabuelo del arte contemporáneo por antonomasia, Marcel Duchamp, artista asociado a la idea del anti-arte entre los dadaístas, desafió las cualidades de los objetos únicos y bellos —los cuales poseían un estatus relacionado a su alto valor monetario— a favor de un arte consciente y al servicio del pensamiento. «En palabras de Octavio Paz: "Según Duchamp todo el arte moderno es retiniano — del impresionismo, el fauvismo y el cubismo hasta el abstraccionismo y el arte óptico..."»[1] el uso del calificativo 'retiniano' allí mencionado es una crítica al arte "carente de ideas y destinado sólo a complacer la vista."[2] Resulta claro que para él el arte retiniano place sólo a los sentidos y no tiene relación con el pensamiento: por eso, para contrarrestar la "estupidización" del arte, el artista concibe el *ready-made*; una operación intelectual, en

la cual los objetos cotidianos se insertan en el sistema del arte como objetos artísticos. A decir de Octavio Paz el *ready-made* consiste de dos momentos, siendo el primero una crítica al oficio del artista, «El artista no es un hacedor; sus obras no son hechuras sino actos.»[3] El segundo de estos momentos está en el cuestionamiento sobre la función del arte «Las significaciones de la pintura "retiniana" son insignificantes: impresiones, sensaciones, secreciones, eyaculaciones. El ready-made enfrenta a esta insignificancia su neutralidad, su no-significación. Por tal razón no debe ser un objeto hermoso, agradable, repulsivo o siquiera interesante. Nada más difícil que encontrar un objeto realmente neutro: "cualquier cosa puede convertirse en algo muy hermoso si el gesto se repite con frecuencia; por eso el número de mis *ready-mades* es muy limitado"».[4] El trabajo de Duchamp coloca la pregunta no en la forma sino en la idea, "con el ready-made el arte cambió su enfoque de la forma del lenguaje a lo que se decía. Lo cual significa que cambió la naturaleza del arte de ser una cuestión de morfología a una de función".[5] Estos objetos se conciben de manera intelectual más que manual, asignando un nuevo uso a las materias ya manufacturados, lo que demuestra cómo el arte se define a través de una mediación ideológica y una presentación institucional dentro de un contexto histórico determinado. El artista francés construye el camino para los conceptualistas, al proveerles prototipos de la obra conceptual como los ready-mades. La más notoria de estas piezas artísticas es La Fuente (Fontaine),[6] un mingitorio ya existente en los aparadores de las ferreterías que Duchamp introdujo al proceso de selección de una exposición, y el cual fue rechazado. El objeto en sí mismo no tiene valor alguno, lo artístico en el gesto del artista no reside en las cualidades matéricas del mingitorio sino que está en la acción de someter a juicio dicho objeto, en generar la discusión sobre lo que es el arte.

Este único gesto, sin contar toda la obra dadaísta en torno al *ready-made*, bastaría para poner en tela de juicio la naturaleza de la obra de arte y qué es lo que hay en ella que la caracteriza como tal. En otros términos, divergentes a los propuestos de Duchamp, un objeto común como un mingitorio no puede ser arte porque no está manufacturado por el artista, ni con pretensión de ser un objeto artístico, por no ser único, ni estar hecho a mano: lo que convierte las proposiciones del artista, en las puertas de la desaparición del objeto. El artista dadaísta se da a la tarea de seleccionar un objeto cualquiera a partir de su indiferencia en términos estéticos y lo despoja de uso, lo remueve de su entorno "natural" y lo firma, para después llevarlo a la galería y exponerlo en los espacios convencionales del arte, en un intento por destruir el ambiente de santificación cultural. Esta acción conforma un gesto de atrevimiento sin precedentes, un movimiento sencillo que cuestiona la naturaleza del arte, el virtuosismo y el sistema de lo artístico, dicho en palabras de Rosalind Krauss, «erigir a la obra de arte hacia el reino de lo puramente filosófico a través de la pregunta ontológica propuesta por el *ready-made*».[7]

Duchamp además de despojar la atención del objeto artístico, libera al artista de la obligación de manufacturar, lo coloca en el centro y a partir de ese momento él y sus actividades pueden ser declaradas como artísticas permitiendo en el futuro que su elección, ya sea de cualquier objeto, actividad o situación pueda ser declarada como artística.

En otros puntos de la historia del siglo XX, las proposiciones de vanguardia radicalizaron la noción funcionalista sobre el objeto llegando a la la idea y la acción como contenedores de una desmaterialización en curso. Por ejemplo, en México los Estridentistas en 1922, María Valente en 1924 y el grupo 30-30 en 1928 hacen lo propio revelándose contra la academia, las estructuras políticas, y los modos de producción y presentación del arte. En la segunda mitad de este siglo, Joseph Beuys a partir de una experiencia personal[8] utilizó fieltro y grasa en sus obras, los trae a escena por ser elementos claves para salvar su vida; así como esta elección no tiene sentido sin la dimensión experiencial, no lo tiene sin la carga simbólica puesta en el cuerpo en acción directa. En la pieza *Felt Suit* de 1970, Beuys usa un traje confeccionado con el emblemático fieltro. El traje toma una dimensión distinta en esta particular experiencia: en la posibilidad de portar dicha ropa está el sentido, uno que alberga en su significación la sanación y la reconciliación; nos hace pensar en los quebrantos que atravesamos, es el quebrarse que necesita curación, como un símil de la curación personal que precisó el artista. Otro ejemplo es la obra de Janine Antoni *Lick and Lather*, en esta pieza la artista realiza una serie de catorce bustos de sí misma. La mitad de los bustos a base de chocolate miran de frente a la otra mitad hecha de jabón, en una formación que pudiera dar cuenta de los días de la semana, del enfrentamiento entre lo claro y lo oscuro, y más allá de eso, de la incidencia de la lengua en la acción de lamer y del contacto en la de enjabonarse, como su título lo afirma. Los siete autorretratos se han consumido a diario, desfigurándose hasta estár cerca de desaparecer. Interesa esta pieza como registro de una acción, la talla de estas esculturas no es tradicional sino que corresponde a una dimensión performativa. De la misma manera podríamos considerar *mis manos son mi corazón* de Gabriel Orozco o *Lost and found* the Francis Alÿs. En todas estas piezas no son los objetos el foco de la obra sino la acción como receptáculo para conferir una idea.

El arte acción propone un intercambio distinto al de otras ramificaciones del arte. La relación con la obra y la participación es ahora corporal, el espectador ya no está mirando desde lejos, sino que está espacial y físicamente conectado al trabajo; desaparece la contemplación en favor de la acción directa o la interacción. Ahora, cuando hablamos del arte acción en el contexto de la exposición el panorama se torna un tanto oscuro y polémico. Sin duda, el problema que presupone la exposición como el principal modo de acceso al arte deja a la performance o arte acción en una clara desventaja ante el arte que reside en la forma. Los

registros o vestigios de los acontecimientos y las acciones, son exhibidos cada vez más pero no por eso han dejado de ser menos cuestionables, pues, emergen las denuncias sobre las omisiones que guardan en su interior e incluso se pone en tela de juicio su pertinencia. En México, hasta el momento se han hecho varias exposiciones que tienen al archivo, documento, registro o vestigio como fundamento: recordamos, la muestra del No Grupo, en el MAM (Museo de Arte Moderno) montada en 2011, con la curaduría de Sol Henar[9] y la exposición *Melquiades Herrera. Reportaje plástico de un teorema cultural* en el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) de la UNAM .[10]

Nos atrevemos a afirmar que el archivo de un espacio como Ex Teresa Arte Actual es, en pocas palabras, el equivalente a la colección de pinturas de cualquier otro museo. Además, resulta una herramienta fundamental para la comprensión de las propuestas: el arte adquiere su verdadera dimensión cuando está contextualizado, cuando es posible entenderlo en su momento histórico, su contexto artístico y el proceso personal del artista. Para eso sirven las colecciones y los museos.

Los objetos presentados en estas exposiciones y conservados en los archivos como el del ya mencionado Ex Teresa o el acervo de Arkheia en la UNAM , son bibelots de las obras, "recuerditos" de las acciones. En el título de la exposición inaugurada en el MUAC, el pasado 2 de febrero,[11] queda esto más que claro: en *Arte Acción en México. Registros y residuos*, están expuestos objetos de archivo, notas de prensa, fotografías, invitaciones y residuos de acciones como los artefactos sado-masoquistas de la *Congelada de Uva*, o las botellas de cerveza de *Melchor el Faquir*. Sin embargo, si entendemos los residuos de la obra artística como un parangón de los objetos, por ejemplo de las pinturas ¿Será que hablamos del mismo valor?

"Las obras de arte en sí son un poco más que curiosidades históricas, en cuanto al arte se refiere, los cuadros de Van Gogh no valen más que su paleta. Ambos son 'artículos de colección...". [12] Allan Kaprow también lo dice a propósito del valor en la obra de Jackson Pollock: "Los nuevos materiales son ya clichés de los departamentos de arte de la universidad. Las innovaciones son aceptadas. Se están convirtiendo en parte de los libros de texto. Creó unas magníficas pinturas. Pero también destruyó la pintura. [...] Con el enorme lienzo colocado en el suelo, lo que dificulta que el artista vea la totalidad o cualquier sección extendida de "partes", Pollock podría decir con sinceridad que estaba "en" su trabajo. Aquí, la aplicación directa de un enfoque automático al acto deja claro que no solo no es este el viejo arte de pintar, sino que quizás esté al borde del ritual."[13]

Para Kaprow el valor de Pollock no está en el cuadro sino en la manera de realizar la acción de pintar, Pollock "vive" sobre el lienzo, la propuesta del autor está en ello y no en el objeto que resulta de ese devenir.

"Uno comienza a darse cuenta que 'la condición del arte es un estado conceptual. Que las formas 'lingüísticas' en las cuales enmarca el artista sus propuestas sean formuladas a menudo en códigos o lenguajes 'privados' es resultado inevitable de la libertad que posee el arte respecto de las restricciones morfológicas; y como consecuencia uno tiene que estar familiarizado con el arte contemporáneo para poder apreciarlo y comprenderlo. De manera similar uno entiende el porqué un hombre 'común y corriente' es intolerante ante el arte 'artístico' y siempre exige arte en un 'lenguaje' tradicional (por lo mismo uno entiende que el arte formalista se venda como 'pan caliente'). Sólo en la pintura y la escultura los artistas hablaban el mismo lenguaje. Lo que es llamado arte de vanguardia es el intento de encontrar nuevos lenguajes, aunque nuevos lenguajes no necesariamente significan nuevas propuestas".[14]

Hemos visto a los artistas que no han dejado de cuestionar y analizar la naturaleza del arte tratando de expandir sus fronteras, o por lo menos no han abandonado la necesidad de dinamitar las nociones concebidas de éste desde sus más, aparentemente, inamovibles estructuras. Una de estas "bases", de la cual se desembaraza el arte durante la segunda mitad del siglo XX es la "necesidad" de manufacturar y como hemos leído, incluso la necesidad del objeto artístico. El artista deja de ser un artesano de élite para convertirse en ontólogo del arte como Joseph Kosuth, en maquinador de estrategias como Allan Kaprow, en tragón profesional como Pancho López, o en "peatón profesional"[15] como Melquiades Herrera.

Pensar desde este momento el arte mostrado en la exposición, juzgado desde sus cualidades matéricas es tan ingenuo como cuando un niño omite el contenido del paquete para jugar con el embalaje, así como ahora nos causa algo de risa esa misma ingenuidad de los holandeses que plancharon el penacho de Moctezuma o la pulsión victoriana de coleccionar objetos "exóticos" mostrados en gabinetes de curiosidades, vistos desde cualidades morfológicas y tomados como interesantes desde la visión colonizadora de los europeos a quienes no les temblaba la mano para cercenar piezas y con esto obtener los fragmentos que placían al buen gusto y la moral europea con el objetivo de mostrarlos a sus amistades.

La insuficiencia de la exposición nos deja la tarea de plantear nuevos horizontes para la experiencia de lo artístico, ir más allá del estático texto de sala y abordar los temas a partir de simposios, conferencias, conversatorios y festivales, pero sobre todo la apertura a lo que el artista presenta más allá de la materia, tal vez nos encontremos con la experiencia de lo mágico, lo universal o lo singular, tal vez así recuperemos el primer significado de la estética para el arte, aquel que no sólo se ocupa de lo perceptible e inteligible sino de la dimensión emocional del arte.

1. Octavio Paz, *La apariencia desnuda*, (México: El Colegio Nacional / Era, 2008), 33.
2. Victoria Combalía, *Poética de lo Neutro*, (Barcelona: Debolsillo, 2005), 20.
3. Octavio Paz, *La apariencia*, 33.
4. Octavio Paz, *La apariencia*, 33.
5. Alexander Alberro y Blake Stimson, Ed., *Conceptual art: a critical anthology*, (Cambridge: The MIT Press, 2000), 164.
6. Realizada en 1917.
7. Martha Buskirk y Mignon Nixon, «Conceptual Art and the Reception of Duchamp» (Mesa redonda en la que participan Alexander Alberro, Benjamin Buchloh y Rosalind Krauss), *The Duchamp Effecten*, (Cambridge:The MIT Press, 1996), 206.
8. En 1943, el avión Stuka en que volaba el artista es derribado sobre Crimea. Beuys sufre graves heridas, pero sobrevive. Un grupo de nómadas tártaros lo encuentran inconsciente y lo salva de la muerte segura, untando sus heridas con grasa animal y protegiéndolo del frío con fieltro.
9. Esta exposición consistió en una revisión del trabajo que realizó el colectivo artístico *No Grupo* entre 1977 y 1983. Integrado por Melquíades Herrera, Alfredo Núñez, Rubén Valencia y Maris Bustamante, el No Grupo se burló de la estructura hegemónica del arte de ese entonces, la fetichización de los objetos artísticos y centró su práctica en una producción no objetual, a partir de los autodenominados "*momentos plásticos*". Esta exposición, sólo fue posible sólo a partir de la revisión y la utilización de los materiales reunidos en los archivos de los artistas, así como las entrevistas que realizó la curadora a algunos de los miembros del grupo. Es evidente el papel fundamental de las documentaciones y los archivos para aproximarse, investigar, contextualizar y problematizar las prácticas efímeras y performáticas.
10. El trabajo curatorial y museográfico de esta muestra se realizó a partir del archivo de Melquiades, compuesto por: notas, publicaciones, videos y la colección de juguetes, bromas, lentes, corbatas y demás artículos presentes en algunas sus más de cincuenta obras que este merolico del arte no objetual recopiló durante décadas.
11. Exposición inaugurada el 2 de febrero de 2019.
12. Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After: Collected Writing*, 1966-1990,(Cambridge: The MIT Press, 1991).
13. Allan Kaprow, T*he Legacy of Jackson Pollock, en Essays on the Blurring of Art and Life*: Expanded Edition, (California: University of California Press, 2003).
14. Kosuth, *Art After Philosophy and After*, 1991.
15. Martínez César, *Melquiades Herrera, el peatón profesional*, tomado de la página web del artista: http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/MelquiadesHerrera.pdf

De la urgente necesidad de situarnos
A propósito de la mesa Imaginarios: Necromáquinas, en el marco del XI Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política

Amanda Macedo Macedo

La edición número XI del Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política: *El mundo al revés. Humor, ruido y performance*, se llevó a cabo en la Ciudad de México del 9 al 15 de junio del 2019. Desde este marco referencial, propongo aquí ciertas consideraciones alrededor de uno de los pocos diálogos centrados en en la temática política y social que atraviesa nuestro país. Con la participación de Ileana Diéguez y Violeta Luna, la conversación titulada *Imaginarios: Necromáquinas* fue moderada por Rían Lozano, y se realizó el 14 de junio en el anfiteatro Simón Bolívar, ubicado en el centro histórico de esta ciudad.

Si los festivales y encuentros son espacios para la reflexión, la discusión y el aprendizaje, en un país como México, ¿qué sentido tiene hablar del humor, el ruido y el performance sin hacer referencia al contexto en el que vivimos? Para dar sentido necesitamos situarnos, pues sólo así podemos conjugar el conocimiento, con la acción y la vida. Sin embargo, parece ser que se siguen replicando las mismas prácticas que invisibilizan a ciertos grupos, que ocultan problemáticas urgentes, que distorsionan la avasallante realidad en la que existimos y que silencian voces con las que necesitamos conversar. Para darle sentido al humor, el ruido y la performance necesitamos poner el cuerpo; para interpelar a la realidad hace falta echar mano de la imaginación encarnada.

El situarnos en la performance significa reconocer su total relación con lo político: las circunstancias, el tiempo y el espacio son fundamentales para el arte acción. Si el espacio no se dibuja, el sentido se altera. Ni el humor, ni la risa son universales, así como tampoco el ruido; obedecen a geografías, circunstancias, contextos y modos de vida específicos. Sin embargo, más allá de hablar sobre el eje temático del Hemisférico, he decidido centrarme en los planteamientos que se generaron en *Necromáquinas*; porque si bien es cierto que la vida no se podría soportar sin humor, cómo podríamos hablar de la performance sin tratar de comprender el ruido que genera la violencia en nuestras vidas. Para entender la pertinencia de estas reflexiones, como uno de los ejes fundamentales para pensar la performance en México, propongo como punto de arranque preguntarnos ¿qué podemos hacer cuando los cuerpos no están, qué podemos hacer con los cuerpos sin vida?.

Para iniciar la conversación, en este espacio casi al margen del evento general, Diéguez retomó las palabras del sociólogo argentino Eduardo Brumer: "la política comienza cuando se retiran los cadáveres". Hay cuarenta mil personas desaparecidas, veintiséis mil cuerpos aún sin identificar, cientos de fosas, "quizá miles" corrigió la investigadora. En México, nos encontramos en un proceso de deterioro y de desecho social que viene de años atrás y hoy no se ve asomo de mejora alguna. Por el contrario, las promesas de algún cambio son palabras que se han vaciado de sentido. El estado de emergencia, donde no hay paz ni para los vivos ni para los muertos, se ha convertido en la norma."Cuando los cadáveres

Efervecencia, performance pública de Kiyo Gutiérrez

siguen a la espera de ser encontrados y ser depositados en sitios donde puedan descansar dignamente, ¿cómo nombrar el estado actual de las cosas?", pregunta Diéguez; *la pauperización de la vida misma*.

En el espacio político y social, las necromáquinas que dan muerte no son algo abstracto, son operadas por sujetos; desde aquí parte la propuesta de Diéguez: "la antimáquina humana", como un mecanismo que día tras día busca a los desaparecidos que el Estado ha sido incapaz de reconocer. Los colectivos humanos como antimáquinas que se forman con palas, picos y manos; el corazón como una antimáquina encarnada. La búsqueda como un performance desafiante en estos tiempos al revés; la imaginación como una herramienta/acción fundamental para sobrevivir. Caminar, indagar, excavar como acciones que se corporizan para darle forma a la ausencia.

Desde aquí, Ileana cuestiona: "¿cómo pensar la práctica artística para que esta no sea una práctica forense? y ¿qué es el arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?", pregunta que retoma del poeta visual Emilio Santisteban.

Lamento y réquiem

El trabajo de la artista Violeta Luna es sin duda una forma de responder a los anteriores cuestionamientos. Para Luna, la imagen ha sido un motor para la construcción desde la práctica escénica y el lenguaje performático. El intermedio forma parte de su vida fronteriza y ha sido un término importante para su lenguaje expresivo. En la performance, la artista ha delegado el poder de la acción a otros cuerpos para funcionar como mediadora; un puente. Ya que la artista considera que "el espacio performativo es el lugar para que ellxs puedan contar sus historias". En este sentido, lo liminal funciona como algo relacional y abierto a la diferencia.

Los requiems de Luna son una manera de hacer vivir a los muertos y desaparecidos; performear la memoria como un acto político. Nuevamente, estas hacen parte de las acciones que se corporizan para darle forma a la ausencia, desde la poética. El performance como una intervención crítica que expande los límites de lo posible para pensar en otras narrativas. En este país donde los cuerpos se construyen desde la violencia, "se hace necesario seguir contando y posicionándonos; para resistir la mirada colonial patriarcal neoliberal". La acción para revivir la memoria, "recordar para no repetir", ojalá.

Imaginación y performance ante el horror

Continuando con la conversación, Lozano nos exhorta a pensar en el significado de "situarnos en un espacio de terror moderno, en un permanente estado de excepción, donde no se vulnera solo la vida sino la condición humana misma". Y así nos mueve a reflexionar en el carácter

semántico y pedagógico de la violencia, en los efectos que tiene sobre el sentido. La investigadora reformula la pregunta ¿qué hacemos con lo que vemos? de José Martín Barbero; y propone que nos cuestionemos "¿qué hace la gente con lo que ve, desde el régimen de la visibilidad de la violencia?, ¿qué hacemos con los trabajos propuestos por los performers y por las contramáquinas?, ¿cómo pensar en la violencia de otro modo?, ¿podemos pensar en una alternativa a la gramática del horror?"

Estas preguntas, junto con las de Diéguez y Luna, son una forma de desplazarnos hacia el centro de los procesos de reflexión desde México. Son un llamado a la imaginación, ya que en un contexto como el nuestro necesitamos imaginar a pesar de todo. "Qué enfermo debe estar un país para que desde el dolor y la pérdida sostengamos nuestros sueños", enunció Diéguez. Necesitamos la imaginación de los performers para seguir buscando a los cuerpos que han sido desaparecidos; la imaginación para tejer redes de afecto y sostenernos, para generar un espacio alternativo.

¿Escuchamos? performance de Marcos Gaugnelli

¿Se puede separar a un artista de performance de su obra? A propósito de *Los subrogados/Les substituts*

Alma García Gil

En los últimos años ha surgido un modelo de exhibición con el principio conceptual del "intercambio de cuerpos"; un artista puede solicitar a otro en cualquier parte del mundo que realice su pieza a partir de instrucciones. Es un préstamo, una especie de posesión consensuada entre cuerpos, como si se tratara de la exportación momentánea de una persona que se implanta dentro de otra. De cara al espectador, se le exige complejizar su propio entendimiento de la pieza ya que el modelo pretende que este interprete la acción y la signifique como si quién la está llevando a cabo fuera el artista que está en la distancia y no la persona —y su cuerpo— allí presente accionando. Para el "artista contenedor" esto también representa un gran reto en su presentación, puesto que su misión es reproducir accionando un "mensaje puro" lo más cercano a la pieza "original". Los preceptos del intercambio de cuerpo y de la reproducción pura parecieran contraponerse ya que en la performance todo se lee y se significa: incluida la identidad y la corporalidad del artista ¿o no?

La naturaleza contradictoria del modelo y sus variables de representación.

Los subrogados / Les substitutes fue un evento llevado a cabo el 20 de junio de 2019, el cual surgió bajo este modelo de intercambio de cuerpos y reunió a ocho artistas, cuatro de la Ciudad de México y cuatro de Montreal. *Subrogar* significa adquirir un bien —por ejemplo un inmueble— o una deuda, junto con las responsabilidades que esto conlleva. Del mismo modo a los artistas participantes se les delegaba la obra de un extraño para su interpretación. El texto que acompaña el programa de este evento, menciona que:

La facilidad con la que ahora accedemos a la documentación en video y la posibilidad de verlo en tiempo real a través de plataformas electrónicas ha transformado las maneras en que se manifiesta, se recibe y se interpreta el performance.[1]

Junto con los matices de la inmediatez que dan ciertas formas de documentación de una acción, se postula a través del "intercambio de cuerpos" que recorrer físicamente la distancia ya no es necesario para presentar una pieza de performance, yendo aún más lejos, inclusive es posible hacerlo de manera simultánea en distintos lugares, lo que pone en cuestión la necesidad del artista de viajar, desvinculando de su propio cuerpo u obra con el fin de explorar nuevas formas de producción y exportación de piezas de arte vivo. Desde el punto de vista institucional y museográfico, modelos de producción como este posibilitan la proliferación de piezas de performance de manera económica, pero ¿qué implica el desarrollo de exhibiciones como Los subrogados / Les substituts? ¿cómo afecta este modelo a la interpretación de la pieza? y ¿qué papel juega el contexto?

Sfumato num.4, una aparición milagosa de Corazón Desfasado, performance de Helena Martin Franco interpretado por Alicia Medina.

Para *Los subrogados / Les substituts*, la selección de artistas estuvo a cargo de Alejandra Labastida (México) y Véronique Leblanc (Montreal). Como las curadoras del evento buscaron emparejar distintos creadores con líneas de producción similares: discursivas, sonoras, corporales, con preocupaciones sociales y políticas parecidas. Lo interesante del evento está en que cada una de las piezas presentadas en México tiene una situación de significación particular.

En *Sfumato núm. 4, una aparición milagrosa de Corazón Desfasado* Helena Martin Franco toma prestado el cuerpo de Alicia Medina para encarnar a una santa, de su creación, que blanqueada se mimetiza en un campo virtual con otras estatuas eclesiásticas de cerámica, estableciendo un discurso confuso entre lo religioso y lo cultural. La transmisión en directo por internet de la desaparición de la artista y la aparición de la figura blanquecina en la pantalla hace que bajo el modelo de subrogación de cuerpos, en este caso, no se vea afecta la pieza por el mismo hecho de estar diseñada para vivir en un ambiente digital y tanto la perspectiva como la resolución de la toma contribuyen a la obstrucción de la identidad del sujeto cuidando la lectura "objetiva" del discurso, generando concordancia. Un caso similar sucede con la pieza titulada *"¿Quién es el que anda ahí?"* de Martín Rodríguez, presentada por Guillermo Santamarina; en esta, se aprecia en el centro del auditorio una torre de radios que emiten distintos sonidos, la cual es controlada a través de tabletas manipuladas por tres sujetos codificadores / decodificadores cubiertos con paliacates. Santamarina, el codificador principal, también con el rostro cubierto, dirige los movimientos de los otros participantes y genera una doble transferencia dentro de la acción al encarnar al director de orquesta, empujando los límites al subrogar lo subrogado. En estos dos primeros casos, el anonimato funciona a favor de la lectura objetiva de la piezas, utilizando el cuerpo como una herramienta impersonal no identitaria, cumpliendo con las reglas y el propósito de explorar la idea del artista como contenedor del otro.

Si tomamos en cuenta que el carácter axial de la performance es "poner el cuerpo", este está inevitablemente construyendo significados: corporalidades, sexualidades, expresiones de género, movimientos, usos del vestido y los objetos, y otros factores de la identidad del artista que contribuyen a la lectura e interpretación de la pieza ¿cómo influye, entonces, el cuerpo presente en la significación de la obra?

Algo muy interesante sucede cuando se habla de identidad con artistas que interpretan la performance desde las artes dancísticas y escénicas. En *Las danzas del porvenir* de Catherine Lavoie-Marcus puesta en acción por Nadia Lartigue, se improvisan distintas danzas a lo largo de dos horas: Lartigue realiza diferentes movimientos a partir de fragmentos de texto impresos en pequeños trozos de papel y ubicados en el suelo; la artista ejecuta las danzas de manera libre a la vez que por lapsos de tiempo

reparte los hojas de papel a la audiencia para que estos los escondan por la ciudad. Lartigue comparte su perspectiva en torno a la subrogación de cuerpos en la performance:

"En la danza y el teatro, nosotros prestamos el cuerpo unos a otros todo el tiempo: se monta una pieza, alguien se lastima, tú entras a suplir. Es una práctica muy común en la danza, transferir un material corporal entre un cuerpo y otro. Prestar mi cuerpo y decirte cual es el score de mi pieza es como lo que pasa con los músicos: ahí está la partitura, se toca la pieza y no pasa nada, el intérprete puede ser uno u otro, cada intérprete claramente le va a dar un toque distinto a esa pieza, pero no se siente que se está cambiando la lógica de algo. En el caso de las artes visuales, muchas veces puede ser que sí. Nosotras (Lavoie-Marcus y Lartigue) somos un poquito más abstractas. La presentación no anula mi identidad, me hace hacer algo un poco distinto a como lo haría yo".[2]

La distinción radica principalmente en la intención del artista y su vínculo personal identitario con la obra. Continua Lartigue:

Aquí la gran diferencia es la siguiente, nosotras como coreógrafas no necesariamente pensamos en el cuerpo desde el lugar de la identidad personal, cosa que creo que es un poco distinta con la gente de artes visuales. Parte radical de poner mi cuerpo en acción es darle un valor a mi propio cuerpo, la rebeldía es que no pueden vender las obras porque a mí no me pueden vender. Lo que se expresa en el performance de las artes visuales es: mi yo, mi sangre, mi ego, mi persona, mi identidad.[3]

La pieza interpretada por Nadia Lartigue funciona en relación directa a sus capacidades corporales y coreográficas, lo que disuelve el peso de la identidad y explora de forma simplificada este modelo de presentación; puntualizando que, desde el punto de vista escénico, está lejos de ser la invención de la rueda.

Por otro lado, cuando la identidad del artista es clave para la lectura de la obra, el modelo de subrogación de cuerpos se convierte en un juego de interpretación con reglas complicadas. Por lo tanto, ¿qué papel juega el contexto social y personal en este modelo de presentación? ¿qué pasa cuando la identidad del artista está directamente vinculada con la pieza?

Como si los cuerpos fueran poseídos por el amor es una pieza de Sarah Chouinard-Poirier subrogada a Juan Caloca, en la cual él interpreta y desarrolla una conferencia performática, a partir de una historia personal de Chouinard-Poirier sobre el trabajo comunitario, puntualmente la naturalización de la explotación del trabajo de las mujeres como mano de obra barata en Montreal. Esta obra, además, de ser de carácter personal, responde a un contexto específico y aborda el discurso de género desde el feminismo.

De acuerdo con las reglas del juego del sistema de intercambio de cuerpos, la interpretación de Juan Caloca no debería significar una modificación de la lectura de la obra; sin embargo, cuando la identidad del artista choca con el discurso la percepción primaria del espectador abre la puerta a multiplicidad de lecturas diferenciadas del mensaje puro de la obra.

En *Como si los cuerpos...* Juan Caloca realiza una serie de maniobras físicas e intelectuales. Comienza la pieza con quince minutos de descanso -no remunerados-, después se acompaña de los sonidos amplificados propios de su corazón captados con un estetoscopio conectado a una computadora que los monitorea; luego, el artista traduce un documento ubicado en la superficie de un entorno de trabajo digital. Este texto es leído por un tercer personaje; un sujeto-máquina con voz femenina. La otra co-protagonista aparece como una voz monologizante de la nueva versión del texto hecho originalmente en francés y el cual llegará al espectador en español por efecto de dicha traducción. El discurso recogido en aquellos párrafos reflexiona en torno a la sistematización del trabajo, la servidumbre naturalizada de la mujer y la nuevas tecnologías feminizadas. Si bien el discurso, fuertemente feminista, se contrapone a la identidad del artista contenedor -aunque Caloca es quien acciona- en ninguna instancia el artista está hablando directamente por Sarah Chouinard-Poirier, no es su voz, es este sistema computacional que ejemplifica un supuesto servilismo femenino. El discurso es para este tercer personaje tan autorreferencial como lo es para Chouinard-Poirier, y eso resulta muy acertado.

"Yo solamente preste mi cuerpo, no es una pieza personal, solo soy un ejecutante", comenta Juan Caloca en relación a la pieza. Sin embargo, la presencia del artista como intérprete carga la obra con significaciones muy variadas. Puede pues relacionarse con la ausencia y la apatía de la comunidad, particularmente de los hombres en torno a problemáticas de género, puede tratarse de él como hombre, siendo quien acciona el mecanismo y efectúa un dominio sobre las voces de mujeres digitales o también ser sólo el conductor corporal de una mujer canadiense llamada Sarah.

Sobre el intercambio de cuerpos Caloca adiciona: "Dejar mi propia personalidad y mi ego de lado, es un acto generoso que me permitió conocer otras temáticas que yo no abordo desde mi cuerpo. Con Sarah establecimos que yo voy a ser un transmisor de sus ideas, voy a dejar de ser yo y le voy a prestar mi cuerpo para que enuncie lo que quiere decir y mientras más repetía el texto más entendía de qué iba, más me iba acercando a la experiencia de Sarah, escuchaba con mayor conciencia el discurso que se estaba enunciando. Me hizo aprender muchísimo, ponerme en el cuerpo (papel) de una mujer, por primera vez estar en esa situación y entenderlo desde el cuerpo, no solo desde el discurso". [4]

Al final la duda es: ¿qué tan importante, en estos modelos de presentación de la performance, es la modificación de la lectura del espectador en torno al discurso, a pesar de que el intérprete haya sido fiel al mensaje y las instrucciones? La respuesta a esta pregunta, del mismo modo que las interpretaciones de la obra, quedan abiertas.

1. Alejandra Labastida y Véronique Leblanc, «Los Subrogados/ Les Substituts», Museo Universitario de Arte Contemporáneo, acceso el 15 de julio de 2019, https://muac.unam.mx/evento/los-subrogados
2. Nadia Lartigue (artista escénica), en conversación con el autor, junio de 2019.
3. Nadia Lartigue (artista escénica), en conversación con el autor, junio de 2019.
4. Juan Caloca (artista), en conversación con el autor, junio de 2019.

Como si los cuerpos fueran poseídos por el amor, performance de Sarah Chouinard-Poirier interpretado por Juan Caloca.

Babel o escritura en torno a lo espectado el jueves 20 de junio del 2019 en el Auditorio del MUAC: *Los subrogados/Les substituts*. ¿Quién es el que anda ahí?: Martín Rodríguez/ Guillermo Santamarina

Ángel Mena Gallardo

A la luz de los espectadores, a la luz del enfoque, el cuerpo es iluminado. Aparatos de radio de distintas épocas a sus espaldas; todos con sus antenas sobrexpuestas, estiradas, quizá esperando.

El sujeto camina, con el cuerpo hace un ademán: el brazo juega con los ángulos que le da su posibilidad orgánica: noventa grados, cuarenta y cinco grados, ciento veinte grados; extiende el brazo (ciento ochenta grados) y esboza una interacción que no ocurre, pues no hay respuesta de nadie. Sigue sugiriendo, el gesto ahora lo incluye en su totalidad de cuerpo. ¿Es una danza?, abre con las piernas un número mayor de ángulos; camina. A la luz, a los ojos de luz, se mece el cuerpo. Avanza, retrocede, tantea, tantea, tantea. Hacia los radios, —con el brazo—, extiende la palma, con la palma los dedos, y con los dedos la petición.

No se entiende. El sentido es una neblina con la que se acercan los espectadores, el pavor de no poder sentir cercanas las cosas. El cuerpo se atreve a tocar, se despunta y alcanza un radiecito, chiquito, indistinguible hasta antes de que fuese tocado. Lo levanta, hay texturas, quizá los espectadores que echan luz con sus ojos piensen en las texturas y en lo que surge del roce entre el plástico y la piel, ¿un recuerdo?, tocar el radio del abuelo, quizá, tocar el radio propio. Las implicaciones del tacto aún están por descubrirse, sin más, sin considerar las nostalgias de los espectadores, el cuerpo toma con ambas manos el radio, lo voltea, lo enciende.

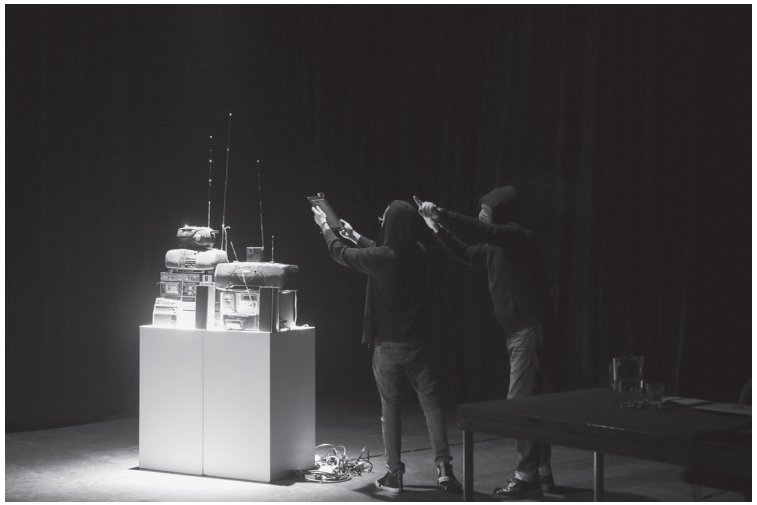
Al principio el radio gruñe, bosteza, como quien se acaba de despertar. Comienza una suerte de reclamo que se escucha poco: **ruido blanco/ pad3noise/ruido blanco/voces corales/pad1metal/ruido blanco**, se distinguen mayormente; no es un reclamo, es más bien su inevitabilidad de ser dicho como sólo el radio puede decirse. Lo deja junto con los otros radios, se aleja y extiende su cuerpo a la antena; sus dedos casi la rozan. Explora un ángulo, explora otro y finge una orquestación que está por venir. Hay una sorpresa: de su pantalón saca un pañuelo con el que se cubre la mitad de la cara, de la nariz para abajo; tiene una chamarra, tras

esconderse con el pañuelo,
se esconde ahora con la
capucha, los ojos permanecen:
desaparece la idea de autor, de
distinción, sólo hay un cuerpo en
movimiento, actuando.

Otra vez el cuerpo juega alrededor de
los radios, se confunde, los tantea; cae en
su cabeza una manzana, se entierra y brota
algo distinto: da pasos, da pasos y redondea
la circunferencia imaginaria de los radios, se
pone detrás; se agacha, no vemos lo que ocurre.
Poder eléctrico. Han sido conectados una serie
de cables que se asoman por la esquina de la base
que sostiene los radios que ahora resuenan en una
sincronía espectacular. El cuerpo que abandonó su cara
camina hacia un telón que hay detrás de los radios, —como
recordándonos que lo que nos separa entre sí y entre nos,
son únicamente cortinas, telas frágiles que no nos dejan ver
lo evidente, es decir, el hecho de que estamos performando sin
entender el telón en el que nos depositamos hoy, performar al
espectador—, de ahí saca a otro cuerpo que también ha borrado su
cara; éste carga consigo un dispositivo de características familiares,
pero con una peculiaridad: una tableta electrónica de la que emerge, de
una de sus orillas, un rectángulo metálico, grueso, plateado y brillante.

El primer cuerpo acerca al otro a los radios, una micro pedagogía sucede
por acto mimético: el primer cuerpo simula tener en sus manos la tableta,
hace el ademán: se acerca, inclinando las rodillas y haciendo vibrato con
sus brazos y hombros, el segundo cuerpo lo imita: la interferencia entre
las antenas de radio y el injerto metálico de la tableta generan nuevos
sonidos; el primero levanta sus manos desnudas al aire, el segundo lo
imita; el primero las baja, el segundo también, los sonidos cambian. El
primero señala hacia la distancia, da la espalda a los radios y señala hacia
arriba, ¿un grito a los cielos?, ¿un aviso de precaución?, ¿la pretensión
de lo invisible?, ¿acusa?, ¿instruye? La obra sigue las gesticulaciones
del primer cuerpo gracias a la intervención física que el segundo cuerpo
realiza por medio de una interfaz.

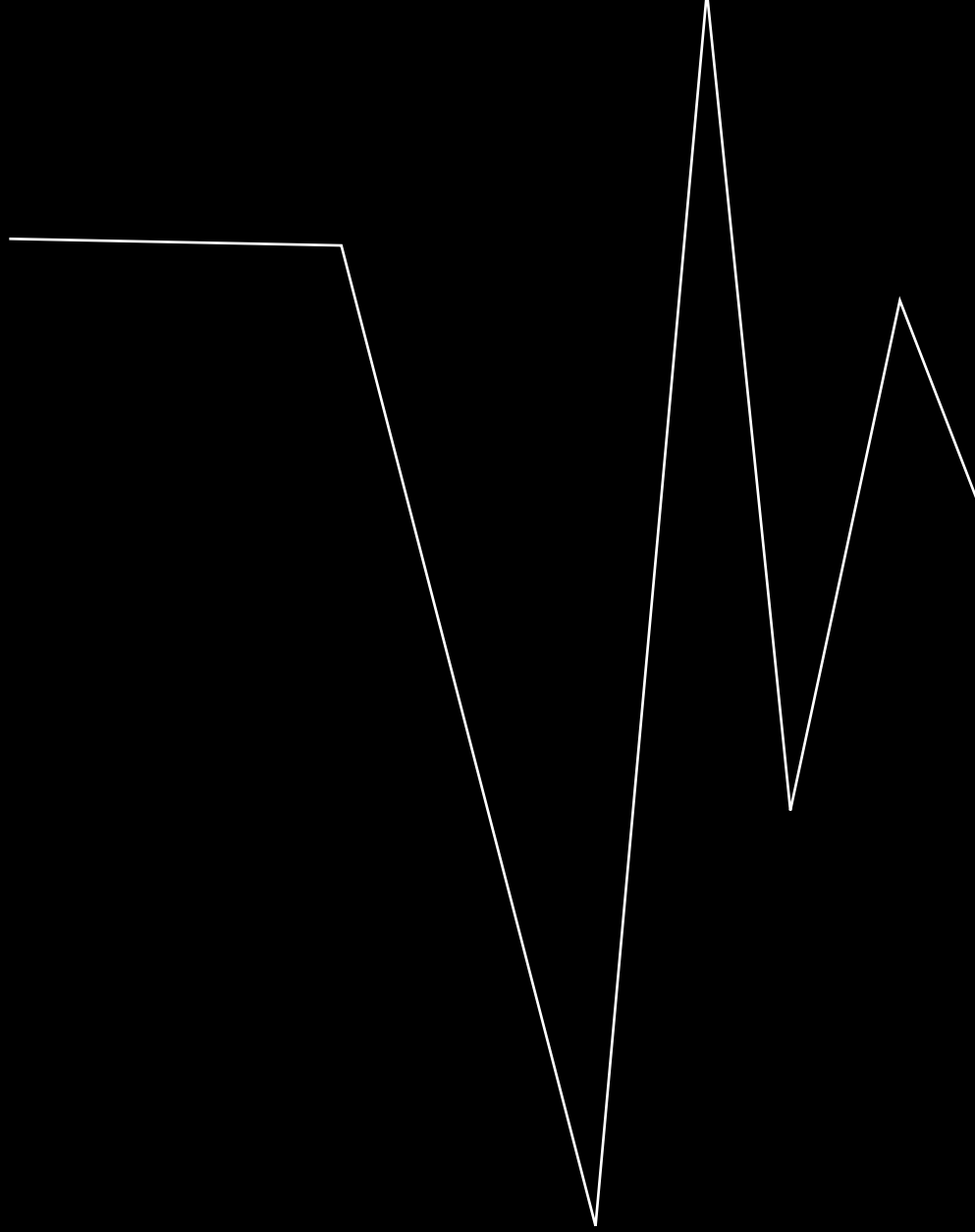
Poco tiempo después el primer cuerpo encamina al segundo al telón, lo
desaparece de nuestra vista. Del telón sale un tercer cuerpo; de algún
modo los gestos se repiten, pero ocurre una nueva orquestación; ahora
los sonidos son distintos. Exploran, exploran, pasa rato y el primer
cuerpo conduce al tercero al telón, lo desaparece de nuestra vista. Saca
a un cuarto cuerpo; el ciclo se repite, ya hay una sensación de círculo,
de esfera, quizá, con texturas sonoras insospechadas. Ahora el primer



cuerpo saca del telón
a los dos primeros para que
interactúen con las radios. Todos siguen
las indicaciones, entienden cómo usar la
interfaz, el sonido, para ellos, es lo de menos.

Se suceden una a una las tesituras del sonido. Pasado el
tiempo hace partir a dos cuerpos, uno de ellos queda, continúa la
fricción tecnológica, se escucha, ¿qué?, ¿gemidos, gritos, desgarres,
coros?, ¿pads metálicos, de ruido (noise), de cristal? ¿De quién es aquello
que suena?, ¿del cuerpo orquestador?, ¿de los cuerpos orquestados?,
¿de los radios?, ¿de todos a la vez?, ¿de las interferencias eléctricas de
los espectadores?, ¿del encapuchado y sus secuaces anónimos?; ¿de
Martín Rodríguez?, ¿de Guillermo Santamarina?, ¿de Tin Larín?; ¿de
quién son esos nombres?; ¿importa preguntárselo?, ¿dónde está aquí
el eco politizado que atañe toda obra performática?, ¿a cuántos autores
podemos echar encima para dar con una ruta que satisfaga tu necesidad
de significado y eficiencia de la obra? Si los cierres están permitidos, aquí
parece que se pregunta con el cuerpo y los sonidos: *¿quién anda ahí?*

Esta primera edición de *Performance en revisión: 1990 - 2019. Memoria y archivo desde el arte acción, la performance y la documentación* se terminó de imprimir el mes de enero de 2020 en la Ciudad de México. El tiraje es de 200 copias.



LOCAL21

EL CONSULTORIO